

محمد حقوقي

شعرو شاعران



28

Call No. _____

Acc. No. _____

Date _____

CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

0164

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

28

Call No. _____

Date _____

Acc. No. _____

**CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR**

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

شعر و شاعران

محمد حقوقی

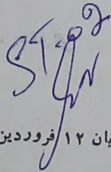
انتشارات نگاه

کتابخانه و مکتبہ

KASHMIR UNIVERSITY
Library

Acc. No. 312800

Dated 30.03.94



انتشارات نگاہ - خیابان ۱۲ فروردین تلفن: ۶۲۰۸۹۷۱

شعر و شاعران

محمد حقوقی

چاپ اول ۱۳۶۸

چاپخانه: میعاد

تیراژ ۳۳۰۰ نسخه

لیتوگرافی امید

حق چاپ محفوظ

●	۲۹۱
●	۲۹۲
●	۹۸۲
●	۹۸۲
●	۹۰۶
●	۵۱۶
●	۸۱۲

صفحه

مقاله‌ها :

●	کی مرده	۹
●	حاشیه‌ای	۱۰۰
●	از سرچشمه	۱۰۶
●	از نشان دادن	۱۵۰
●	ابهام ،	۱۶۷
●	نیما	۱۸۹

نقدها :

●	خاک	۲۰۳
●	تولدی دیگر	۲۱۶
●	گشتی	۲۲۵
●	نامه	۲۳۱
●	نامه‌ای دیگر	۲۵۳

۲۶۵	تم
۲۷۲	حرفی
۲۸۶	با جزوه
۲۹۶	طنین
۳۰۶	صخره‌ها
۳۱۵	نظری
۳۲۸	ناهمبستگی

مصاحبه‌ها :

۳۳۹	شعر: برخورد کلمات
۳۴۴	شعر: زندگی جنینی
۳۶۴	شعر: زبان بیگانه
۳۷۷	شعر: اعتراض شاعر
۳۸۹	شعر: جوهر وصف ناپذیر
۴۰۷	شعر: کالبد بخشی
۴۳۷	شعر: معماری کلام
۴۷۷	فهرست اعلام

گردآوری این مقاله‌ها و نقدها و مصاحبه‌ها (که از بهار چهل و چهار تا بهار پنجاه و هفت در مطبوعات مختلف به چاپ رسیده است) در سراسر تابستان شصت و شش در اصفهان به درازا کشید و در تهران در زمستان همین سال به چاپخانه سپرده شد و اینک با نام «شعر و شاعران» در دست شماست.

این مقاله‌ها و نقدها و مصاحبه‌ها با نقدی در باره «خاک» «سپانلو» در سال چهل و چهار آغاز می‌شود و با مصاحبه‌ای در باره شعر «سپهری» در سال پنجاه و هفت پایان می‌یابد. و در واقع اولین و آخرین نوشتار و گفتار از بیست و پنج عنوانی است که طول سیزده سال در یکی از بارزترین و پربارترین دوره‌های شعر و شاعری این سرزمین نوشته شده و گفته آمده است.

و اما پیدا است، هر طرحی که حد ارزشی یک شعر در میدان یک مقاله می‌افکند، یا حد ارزشی یک کتاب در عرصه یک نقد یا حد ارزشی یک سؤال در حوزه یک مصاحبه، با توجه به پهنای و درازای بلندای و ژرفای این پرسش یا طرح، پاسخی همچند و همچون خود می‌طلبد. به عبارت دیگر هر سؤال یا طرح، سنگی است که در آب افکنده می‌شود و هر پاسخ و نظریه، دایره‌ای که میزان گسترش و توسع آن با نیروی ضربه سؤال رابطه مستقیم

دارد. ضرب‌های که چون توان خود را از دست داد، دایره نیز از حرکت باز خواهد ایستاد و محو خواهد شد. و هم این امواج دایره‌وار است که گاه به دیوار سال «سی و دو» می‌خورد و گاه به سالهای «بیست» و گهگاه به عصر «افسانه» یا صبح «مشروطه» و گاهی نیز به آفاق «شعر و شاعران» کهن؛ خاصه آنان که هر يك دریایی محیطند و افق شاندهای آنهاست.

و این همه البته از بام این سیزده سال دیسده می‌شود. سیزده سالی که پراز «نما» و «دورنما» ست و نشان می‌دهد که «کی‌مرد، کی‌بجا» ست و شعر این حاضران (یا زندگان) و غایبان (یا مردگان) با توجه به مدارج شعر و شاعری بر چه سکویی قرار داشته و اکنون بر کدام سکوست. و چه حکم‌ها و ملاک‌هایی از بحث و فحص و تفسیر و تبیین آنها می‌توان استخراج کرد و در میان نهاد. و این خود پاسخی به سؤال احتمالی آنها نیز می‌تواند بود که ممکن است بگویند: مثلاً نقد فلان کتاب که مدتها از طبع آن گذشته است چرا باید دیگر بار چاپ شود؟ که باید گفت نقد هر کتاب نیز بهانه‌ای است برای رسیدن به همین استخراجات و آشنایی با شعر، شعر و شاعر و انگهی از آنجا که این بیست و پنج عنوان، چگونگی حرکت «شعر و شاعران» امروز ایران، خاصه دریکی از مهمترین دوره‌ها را بیان می‌کند، بدیهی است که پس از ده سال از تاریخ آخرین نوشته این کتاب، اکنون هنگام و فرصت مناسبی می‌تواند بود تا این نماها و دورنماها بار دیگر بازبینی شود و به کار شاعرانی که در این سیزده سال بدعناوین مختلف «شعر دوره‌ای» و «شعر گمراه» و «شعر مغشوش» منتسب شده‌اند، بادقت و عنایت بیشتر توجه شود و بویژه پاسخ این پرسشها روشن شود که: آیا همه این شاعران همچنان نیز در خور همین انتسابند و بر همان پله‌های فرودین و میانین ایستاده‌اند؟ یا فروتر رفته‌اند، یا فراتر آمده‌اند و به مرز خلق «شعر پیشرفته» رسیده‌اند؟ و یا اساساً سر خود

گرفته‌اند یا به‌راهی دیگر افتاده‌اند و به‌داستان و قوالب شعرستنی روی آورده‌اند.

و اما اگر اینهمه از منظر سال شصت و هفت دیده می‌شود، بدیهی است که میدان «دید» آن از سال پنجاه و هفت به این سو (که سال آخرین نوشته کتاب است) پیشتر نمی‌آید. والا پیداست که از سال پنجاه و هفت و پنجاه و هشت تا حال شعر امروز در خطوط دیگر نیز جریان یافته است. خطی بر اساس انقلاب و نهضت و خطی بر اساس جنگ و شهادت و خط شعری با فضایی میهنی و ملی و... و... که اینهمه را نویسنده این سطور بوقت و بجاش و شاید در چاپ جدید کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» که اساس تنظیم و تدوین آن بر تقسیم‌بندی دهه‌ای است، منظور نظر قرار دهد. بخصوص که دیری است صفحات دهه پنجاه تا شصت و هفتاد آن همچنان سپید مانده و در انتظار سپید شده است. صفحات نبودی کاغذی که هنوز و مثل همیشه، «شعر همیشه» را بدخواننده کتاب عرضه خواهد کرد نه شعر روز را. مگر آن «شعر روز»ی که تسوان شکستن و گذشتن از حصار زمان را داشته باشد و بتواند جامعه همیشه شعر یا «شعر همیشه» را در بر کند. چرا که شعر همچنان با همان گوهر است که از آغاز مرثیه آدم بوده است و خواهد بود. گوهری که با همه کس نیست و اگر هم هست ارزش آن، در عرضه آن با تراشی دیگر و با الماس ذهن و زبان شاعری دیگر است.

و در آخر با تمنایی و دریغی. تمنا از خواننده ارجمند که بد تاریخ نشر هر عنوان توجه کند تا سبب اشتباه مهمی نشود. بد این معنی که اگر فی‌المثل در مقاله «کی مرده کی بجاست» بد چنین عبارتی برخورد: «... تا امروز هم ادامه یافته»، متوجه باشد که این «امروز» به سال چهل و چهار: زمان نوشتن این مقاله اشاره دارد. یا اگر سهراب سپهری در مصاحبه آخرین؛ کودکی پنجاه ساله خوانده شده است منظور سال پنجاه و هفت، دو سال پیش از مرگ وی

(زمان انجام این گفتگو) ست. یا اگر به شعر سپانو در نقد «خاک» اشاره می‌شود، منظور سال چهل و چهار، زمان انتشار این کتاب و ایام شعرهای بیست و دو سال پیش اوست.

و دریغ این‌که، در حین تنظیم فهرست اعلام این کتاب چه نام‌ها که بدنگاهم راه بست و منزل تأمل و تأثرم شد و در این منزل‌ها چه قایمائی که مرگ از چهره هر کدام گرفته بود: نیما - فروغ فرخزاد - جلال آل احمد - سهراب سپهری - اسماعیل شاهرودی - منوچهر نیستانی - غلامحسین ساعدی و ... و بهرام صادقی :

همی گفتم که خاقانی دریغا گوی من باشد
دریغا من شدم آخر دریغا گوی خاقانی

۱

مقاله‌ها

781
Call No. _____

Date _____

Loc. No. _____

**CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR**

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

کی مرده ... ۱

هر رودخانه را باید به پای تجربه گرفت؛ بسترهای هموار و ناهموار آن را آزمود و اگر توان بود در جریان اصلی افتاد. جریانی که مصیب آن مصیبی دریایی است.

اگر سرچشمه نیست، رودخانه همچنان جاری است. با آبهای شفاف و گل آلود. آبهای گل آلودی که همیشه بوده اند و همیشه نیز مانع شده اند که «از جریان رودخانه (آنچنان که بایست) آب برداشت.» لیکن چه غم، که زمان آنجا نشسته است و آنان نیز که زمان را بر کرسی داوری درست می نشانند.

اینک ما که از سرچشمه عظیم جاودانیاد دور مانده ایم. ما، همه دست در کاران شعر، آنها که آب را گل آلود کرده ایم و آنان که از مسیر راست کج افتاده ایم و آن دیگران که بیش یاکم و به اشکال مختلف، از منبع سرشار بهره برده ایم.

نیما به حق، سرچشمه عظیم بود، رود را او به جریان انداخت و راه را او نشان داد. همان راه که در آغاز، به ظاهر آسان و آشنا

۱- این مقاله با عنوان «کی مرده کی بجاست». نخستین بار در «جنگ اصفهان» شماره سوم، تابستان ۱۳۴۵ چاپ شده است.

می نمود، اما در پنهان، آنچنان دشوار و ناآشنا، که همه راهیان را در اندیشه سرانجام فروبرد. تا آنجا که شعر امروز از چند حالت جدا نیفتاده است.

۱- شعرهای دوره‌ی

۲- شعرهای گمراه

۳- شعرهای مغشوش

۴- شعرهای پیشرفته

۱- شعرهای دوره‌ای:

دینگ دینگ دانگگ ... شد ز یاد

نقشی که دستی از پی خیر و سلامتی

بر پرده می نهاد

ناقوس- نیما

شعرهای دوره‌ای، شعر شاعرانی است که در «دوره احساسات» به‌دنیای شعر کشیده شدند؛ و چون جار و جنجال آن دوره فرونشست، آنان نیز از احساسات شاعرانه فرونشستند. دسته‌ای که خیمه‌ای «افراشته» وار برافراشتند و در آن غوغا، بر کرسی‌های شعار «پیش منبر» شدند و آبها که از آسیا ریخت، حتی بی‌نشان نوحه‌ای از میدان کنار رفتند. و گروهی دیگر که در ایام سینه‌زنی نیز، دست برنداشتند و هنوز هم گهگاه دستی به سینه می‌زنند.

شعر این هردو دسته، نمایی از آنگونه احساسات بود که معمولاً حاصل مبارزاتی است که در طول سالهای «دگرگونی» و به عنوان حربه‌ای روانی و محرک، به‌ظهور می‌رسد. این نوع شعر از ابتدای مبارزات آغاز می‌شود و در خاتمه آن، پایان می‌پذیرد. حال،

غالب یا مغلوب، نتیجه در هر دو یکی است. و به خصوص برای ما، که با فاصله‌ای نزدیک شصت سال هر دو صورت را به عیان تجربه کردیم. چه آن غوغا را که نتیجه به اصطلاح غالبش بود و چه این جنجال را که نتیجه مغلوبش.

آنچه مسلم است هر شعری که وسیله‌ای برای بیان احساسات «آرمانی» و حاصل یک جنبش اجتماعی است، به علت اینکه در فضایی محدود بوجود آمده است، چه از نظر محتوا و مضمون و چه از نظر قالب و صورت، لاجرم لباسی به اقتضای برخوردار خواهد کرد. لباسی مدرن و واضح است که کوتاهترین عمرها عمر مد است. اینها شعر روز بود. و شعر روز، شعر «همیشه» نیست. شعر روز، از آن نظر که احساساتی و قراردادی است و همه فهم خاصه از دریچه چشم مردمی که به اقتضای روز به جنب و جوش برخاسته‌اند، شعری است که همواره در سطح حرکت کرده است و از چنین شعری هرگز توقع برجای ماندن و جاودانگی نمی‌توان داشت. این شعرها شعر نبود؛ همچنان که شاعران آن شاعر نبودند. و گرنه نه تنها از کار نمی‌ماندند، بل روز به روز به کمال شعر نزدیک‌تر می‌شدند. همچون «بهار» در آن ایام و «شاملو» در این سالها. فضای اینگونه شعرها به اقتضای زمان آن روز به مختصات محدود شده بود که لازمه آنچنان جنبش‌های موقتی است. این مختصات عبارتند از:

یک: حرفهای قراردادی و بیانهای مشخص

دست به دست هم دادن، زاغها را بیرون کردن، در خون و آتش در غلتمیدن، زمستان را پشت سر گذاشتن، بهار را پیشواز رفتن، زنگار ظلمت زدودن، در چشمه مهتاب تن شستن و جز آن. که گویی برنامه از پیش معلومی است که فهرست وار بر دیوار نصب شده است. و

علی‌الاجبار بر هر شاعری لازم‌الاجراست. شعرهایی که نه تفسیر، بل تشریح واژه «امید» بود. و تشعیر و تبلیغ برای سعادت نیامده دنیاوی و سرمدی و سرشار از احکام مصدور: اجتماعیات معمول و صلاح اندیشی‌های خیرخواهانه و مقبول، و همیشه نیز در فضایی محدود، که شاعر را که کاشف بزرگ طبیعت و انسان و تأثیرات و تأثرات متقابل آنهاست، از هر نوع اندیشه‌ای نو و کشفی بدیع مانع می‌شود و مایه شاعریش را که هر آن ممکن است به اکتشاف فضایی تازه و به تصویر زاویه‌ای تاریک موفق شود، از میان می‌برد.

محتوای این شعرها، از نظر مراتب جنبش، در پنج مرحله قراردادی قرار داشت:

الف: مرحله آغاز، که شوق رفتنی بود و امید رسیدن
 آه اگر دشت عطش کرده، لبانم نمکد
 یا اگر سینه آن کوه، نکوبد بالم
 یا اگر تندی این راه، توانم نبرد
 ماسه ساحل امید به تن خواهم شست
 «کسرای»

ب: مرحله دوم، که به حران جنبش بود و آغاز خون:

و خون ما
 به سرخی گل لاله
 به گرمی لب تبار
 به پاکی تن بی‌رنگ ژاله

ریخت بر دیوار کوچه

«زهری»

ج: مرحله سوم، که هنگام نوحه بود و هنگام سوگ:

مرگ آفرین پیر
در برق داس مرگ
با خنده می‌برید رگ جان خلق را
بس ناشکفته غنچه که در زهر خند او
پرپر شد و به دامن خاک سیه نشست
«عاصمی»

د: مرحله چهارم، که روزگار «یاد» بود و ایام حسرت:
و شما می‌دانید
آه ای اخترکان خاموش!
که چه خوشدل بودیم
من و او مست شکر خواب امید
و چه خوشبختی باک
در نگاه من و او می‌خندید
«ساید»

ه: مرحله پنجم، که تا امروز نیز ادامه یافته است و باز تشریحی است
از کلمه «امید» و چه امید کودکان و دروغینی، آنچنانکه گویی هیچ
حادثه‌ای اتفاق نیفتاده و هیچ خونی ریخته نشده است:
گر بهار آید
گر بهار آرزو، روزی ببار آید
این زمینهای سراسر لوت
باغ خواهد شد
«کسرای»

دو: مضمونسازی و موضوعهای از پیش معلوم
در این نوع شعرها، شاعر می‌نشیند و فکر می‌کند که این بار

دربارهٔ چه چیز بگویم یا چه وسیله‌ای را بهانه کنم و از خاصیت آن در شعر بهره برم، مثلاً استفاده از «الاکلنگک»

تا بوده تو برفراز بودی
ما سایه صفت به ره فتاده
دستان تو می‌رسید تا عرش
ما تکیه به خاک تیره داده
«زهری»

یا استفاده از حرکات جادویی يك «بند باز»:

او، بند باز بود
و ندر تمام شهر بدین پیشه
او یک‌ه‌تاز بود
«کسرای»

یا استفاده از داستان‌ها و افسانه‌های گونه‌گون، مثلاً توصیف برفی و کلبه‌ای و عمو نوروزی که قصه «آرش» می‌گوید و... آرزوی آرش دیگر». و باچه پرداختها و ساختهای ابتدایی و احساساتی:

برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ
کوه‌ها خاموش
دره‌ها دل‌تنگ

.

آری آری زندگی زیباست
زندگی آتش‌گهی دیرینه پابرجاست

.

بر آ ای آفتاب ای توشهٔ امید

بر آ ای خوشه خورشید

«کسرای»

سه: نمایش احساسات و امیدهای هوسناک

اندوه و خروش هوس آلود برای رسیدن به لعبان و دختران

زیبا در بهار نیامده و مهتاب ندمیده:

پشت این کوه بلند

دختری بود که من

سخت می خواستمش

«سایه»

دختری بر لب آب

روی يك سنگ سفید

پای می شوید، پاهای گل ولای اندود

«کسرای»

آنجا هزار دختر چنگی به ماهتاب

آشفته اند موی

پوشیده اند روی

معشوقکان من

امیدهای من

«کسرای»

ای کد امین شب

يك نفس بگشای

چنگل انبوه مژگان سیاهت را

تا بلغزد بر بلور بر که چشم کبود تو

پیکر مهتابگون دختری کز دور...

«سایه»

شعرهایی که سراسر آن پراست از چشمه‌های زلال و بازوان
 مهتابگون و آرزوی آغوش دختران رنگارنگ. و نه مثلاً حسرت کفی
 آب، برای آن خار کن پیری که در برهوت سوزان بادسته‌های خونین،
 پشته‌های خار را به گرده کشیده است. و گاه تا آنجا که اگر سخنی از
 چرك و خون دستی می‌رود، این، بیان رنج دست و دسترنج آن کارگر
 فلك زده‌ای نیست که خانواده‌اش در ظلمت چشم براهی او مانده‌اند،
 بل توصیف دست دختر قالیبافی است که توجه به او صرفاً نتیجه‌تداعی
 معشوقه شاعر بوده است.

زیباست رقص ناز سرانگشته‌های تو

بر پرده‌های ساز

اما هزار دختر بافنده، این زمان

با چرك و خون زخم سرانگشته‌هایشان

جان می‌کنند در قفس تنگ کارگاه

«سایه»

همان‌ان که اگر به امید طلوع سپیده پیروزی، شرط پرداختن به
 معشوق را به «زود است... دیر است...» مشروط می‌کردند، به تجربه
 نشان دادند که شرطی دروغین بیش نبود

باری اگر نتوانیم استعداد شاعری اینان را انکار کنیم، نکته‌ای
 را که جای آن اینجاست و می‌توان گفت، اینست که: این شاعران،
 اصولاً بورژوا و باذهنیتی لیریک و رمانتیک بودند و به اغلب احتمال،
 اگر چنین دوره‌ای به وقوع نمی‌پیوست غیر از «سایه» که غزل‌سرای

موفقى است ، غزل سرايان طراز سوم و چهارمى از آب درمى آمدند.
 شعر اينان ، برخلاف اقتضای چنین دوره ها، که زبان و فضا و
 بيانی حماسى مى طلبد شعری است فاقد خشونت و سخت نرم و متغزل.
 و شايد يکى از عوامل احساساتى بودن آن، غير از مسئله شکل و پرداخت
 که در سطحى بسيار ابتدایى است، همین مختصه تغزل و غنا و جريان
 عاشقانه آنست. تا آنجا که حتى در فضايى خونين، که لزوم تشبيهات
 و تعبيرات و تر کيمات خشن ، مسلّم است ، نتيجه نگاهى عجيب
 احساساتى و تغزلى است:

گیسوی شب به چهره رخشان آسمان

تا شب زجام صبح چشد نور آفتاب

در نهفت پرده شب، دختر خورشید

برچید مهر دامن زربفت و خون گریست

گلخانه شکسته، در شاخه های فقر

گسست و ریخت مروارید بی پیوندمان بر آب

.

چهار: سادگی و سخنگونگی و دورى از مرز شعر
 سادگی و سخنگونگی، به این معنی که تسا فواصل زیاد از مرز
 شعر دور مى شود. چه از نظر زبان و جوهر شعر و تصویر و چه از لحاظ
 شیوه بیان و تشکل قالب و صورت. به عبارت دیگر نثر موزونى است

که می‌خواهد نام شعر بر خود گذارد و بیشتر به کمک قوافی. تا آنجا که این مختصه را گاه در شعر شاعران پیشرفته امروز از جمله «امید» «آتشی» و «رویا» نیز می‌توان دید. توضیحاً اینکه وقتی می‌خوانیم:

پایان گرفت دوری و اینک من

با نام مهر، لب به سخن باز می‌کنم

با خود می‌گوئیم که حتماً در دوسطر بعد، «آغاز می‌کنم» آمده است

و می‌بینیم که جز آن نیست:

از دوست داشتن

آغاز می‌کنم.

«کسرای»

و به همین صورت، «می‌لرزد» پس از «می‌ورزد»:

آه این درد مرا می‌فرسود

او به دل عشق دگر می‌ورزد

گریه سردادم در دامن او

هایهایی که هنوز

تنم از خاطره اش می‌لرزد

«سایه»

و «پرواز می‌کنم» بعد از «ناز می‌کنم»:

شب را چو گریه‌ای که بخوابد به دامنم

من ناز می‌کنم

امشب! به سوی قدس اهورایی

پرواز می‌کنم

«امید»

و «آواز می دهد» دنبال «پرواز می دهد»
 دیدم که دست ورشوی گنبد
 تک تک پرستوان را پرواز می دهد
 دیدم که چاه خالی از وحشت سکون
 فوج کبوتران را آواز می دهد
 «آتشی»

و «جاوید می شدم» پس از «تبعید می شدم»:
 من با تولدم
 در دوز دست عمر
 تبعید می شدم
 همراه بی گناهی هایم
 جاوید می شدم
 «رؤیا»

باتوجه به این چهار مختصه است که به علت اساسی عقب ماندگی
 و جریان دوره ای شعرایان که همواره در سطح حرکت کرده است،
 پی می بریم. و این نه به مقتضای قلمرو معتدل اینگونه شعرها، که در
 حقیقت بواسطه همین جریان در سطح و ذهن آسانگیر و آسانباب این
 دسته از شاعران است که آنان را از تصرف و تسخیر و کشف اقالیم
 دیگر باز می دارد. همچنان که تا امروز نیز باز داشته است:

بنشینیم و بیندیشیم
 اینهمه باهم بیگانه
 اینهمه دوری و بیزاری
 بکجا آیا خواهیم رسید آخر

ما را سر گلیم نشانند و زابتدا
گفتند پا درازتر از آن مبادتان
آنروز آن گلیم
برما چو باغ بود

«کسرای»

هر دو شعری (یا بهتر بگوئیم نثر موزون مبتدیانه‌ای) ، که سالها
پس از آن دوره نوشته شده است.
در این میان تنها دو شاعر بودند که در فاصله سالهای سی و هفت
و چهل گهگاه تکانی خوردند. «زهری» و «آینده». اگرچه «زهری»
همچنان گرفتار قافیه بود:

هر حکایتی، شکایتی است
قصه‌ای ز غصه‌ای است
از غروب آشتی کنایتی

«زهری»

و «آینده»، همچنان اسیر بافت زبان «نیما»:
در شمار هر رنگ من آتش دیگر (ولی بیگانه بامن)
بی‌جهت هر لحظه‌ای بر خود
می‌زند دامن
می‌زند حرف کمی را او
گوش می‌بندم به غم‌گین حرفهای او چرا من؟

«آینده»

آخر مگر می‌شود بر سر هر سفره‌ای نشست و به هر گوشه‌ای
سرك كشيد و هر ماه يكبار نظمی نیز از سرب‌ی حوصلگی و تفنن سرود. از

همان شعرها که ده سال پیش همانسان بوده اند که امروز و امروز همانسانند که ده سال پیش.

و مگر زندگی جز تکرار چیست. شب به روز و روز به شب برمی گردد، ما از هر جای کره زمین که حرکت کنیم؛ باز به همانجا می رسیم. خصوصیات روحی ما، کیفیت ادامه لحظات ما، تجارب فردی و روابط اجتماعی ما، همه و همه، نشان دهنده مدارات مخصوص و مجبور حیات ماست. راه اصلی هر کس در همان خطی است که بر اصلی ترین مدار زندگی او تعبیر می شود؛ خطوط دیگر فرع است. اصلی ترین مدار حرکت يك هنرمند، فقط و فقط بر گرد نقطه پرگار هنراوست. تفاوت میان شاعر و غیر شاعر در همینجاست متشاعر در هر مداری که بود، زورش را می زند و شبه شعرش را می سازد لیکن شاعر واقعی هرگز چنین جرأتی را در خود نخواهد یافت. او در اغلب لحظات بر مدار اصلی است. و این اصل را خوب می داند که اگر در نگهداشت حالات خویش کوشا نبود، تا چه پایه مشکل است که باز بر مدار اصلی گام نهد.

بزرگترین علت شکست يك شاعر، همین از مدار شعروزندگی شاعرانه دور افتادن از یکطرف و از طرف دیگر درحصاری محدود، محصور بودن است. شاعر واقعی همیشه شاعر است. او جوانی و پیری، تجرد و تأهل نمی شناسد. بر مدار شعر تا مرز مرگ پیش می رود و شعر او کتیبه همیشگی حیات ابدی اوست.

چنین است که امثال «پرویز ناتل خانلری» و «محمدعلی اسلامی ندوشن» و «گلچین گیلانی» نیز، در کار شاعری شکست می خورند. یا از مدار خارج می شوند، یا درحصار می مانند. چرا؟ زیرا آنچنانکه باید - به راز بدعت نیما پی نبرده اند، و نه تنها به فضای

شهر و نگاه دیگر نیما به جهان، که حتی به اصل کوتاه و بلندی
مصرعها هم:

باز باران

با ترانه

با گهرهای فراوان

می خورد بر بام خانه

«گلچین»

و اگر نه بحر طویل، گونه‌ای مستزاد مثل این دوباره:

او نشسته مرا در برابر

چون عقابی ژیان بر سر کوه

زلف بگشوده در باد خاور

دل پر از یاد

شاد و ناشاد

«اسلامی»

یا:

نغمه چنگم در این بزم ارنیامد دلپذیر

ای امید جان ببخشای این گنه بر من مگیر

.....

من شدم در راه

دل ز شوقش مست

«خانلری»

ومع التأسف «۱۰۵. سایه» «سیاوش کسرابی» «اسماعیل شاهرودی»

«محمد زهری» «محمد عاصمی» و... هم از شاعرانی هستند که همچون

آنان سالهاست از مدار اصلی شعر به دور افتاده‌اند و به تقنی چند بسنده کرده‌اند. تقنی که فرجام آن، کناره‌گیری برای همیشه از دنیای شعر و شاعری است.

۲- شعرهای گمراه:

دینگک دینگک ... بی گمان

نادان‌تر آن کسان

کافس و نشان نهاده به همپای کاروان

(ناقوس-نیما)

شعر شاعرانی که یا از زمره جوانان اهل هوای دیروز بودند و از همان آغاز در هوای دیگر سیر کردند؛ یا از جمله جوانان اهل مد امروزند که ناگهان به راهی غریب و غیر ایرانی پای نهاده‌اند.

الف: شعر دسته اول

آنها که ناگهان از اضطراب دنیای امروز «رها» شدند. «شیبور انقلاب» را به زمین گذاردند و بتدریج در بهشت معطر و «نافه» ای خویش زیج نشستند و لاجرم شعرشان سرشار از عطرهای گوناگون شد. با پرده‌های مخملین و تخت‌خوابهای راحت و گلان و گوه‌ران رنگ رنگ و بازو و هوس و گیسوان آشفته. که گویی بزرگترین حماسه‌شان هم همین است. و البته که چنان در افتادند بر تخت و چنان داغی با الماس بوسه میان دو حریف، باید هم در چنین «بحر»ی صورت پذیرد: بحر متقارب شاهنامه:

هوسناک و بیتاب و آشفته موی

درافتاده بر تخت جادوی من

شقایق نشان کرده از تاب عشق
به الماس هر بوسه بازوی من
«توللی»

و برای خالی نبودن عریضه، گاه بانمکی تلخ از گذرایی عمر
و پیشایی مرگ و آه و ناله و غریبگی و قدر ناشناسی:

ناشناس از همه بگذشتی و در ملک وجود
کس زبان تو ندانست و روانت شناخت
سنگ ره بودی و جز نفرت ننگت نگرفت
چنگ غم بودی و جز پنجه مرگت نخواست
«توللی»

اینگونه اشعار، از نخستین شعرهایی بود که در سالهای پس از
شهریور بیست، موجی از جریان عظیمی شد که بعدها، همراه با جریان
راستین شعر امروز، به راه افتاد، و حتی سالها، شعر ارجمند «نیما» را
از درخشش بازداشت، اما خوشبختانه چندان به طول نینجامید، تا آنجا
که امروز جویباری زمزمه گر بیش نیست.

این شعرها از سال بیست و شش به بعد در فضایی رمانتیک و
سوزناک به تلطیف و تحریک احساسات دختران و پسران جوان پرداخت
و زیب دفترچه‌های خاطرات آنها شد؛ و اندک اندک همراه با تکه‌هایی
از «تفکرات شاعرانه لامارتین» «شبهای موسه» «آوازه‌های هاینه» و
«ترانه‌های بیلیتیس» و هر چه از این دست، و غالباً به ترجمه (یا بهتر
بگوییم به نثر) شجاع‌الدین شفا، در حافظه‌ها و کیف‌های پسران و
دختران مدارس راه یافت: آه و ناله‌هایی که از چند نوع حرف‌قراردادی
سوزناک بیرون نبود:

۱- گریستن بر عشق‌های مرده:

با این تفاوت که اگر مثلاً لامارتین در کنار دریاچه «بورژ» به یاد «مادام ژولی شارل» گریست، شاعران این قطعات، بی‌اینکه اغلب سابقه عشقی آنچنان داشته باشند، به یاد عشق‌های گذشته خویش، می‌گریند.

روزی نمی‌رود که به یاد گذشته‌ها
در ظلمت ملال نگریم به حال خویش

۲- بیان مستقیم خاطرات:

آه چه شبها که پشت پنجره ذهن
نور ضعیف چراغ خاطره‌بی تافت
حافظه من چو عنکبوت کهنسال
پرده‌بی از خاطرات گم‌شده می‌بافت
«نادرپور»

۳- سوگند به وفا و منع از جفا:

تویی تویی به خدا، عمرو جان و هستی من
بیا که جان به لب اینجا به جستجوی توأم
منم بمن بخدا، این منم که در همه حال
«در آن نفس که به‌یرم در آرزوی توأم»
«مشیری»

۴- پرواز با بال خیال:

دور آنجا که زهره دختر شب
شسته‌شو می‌کند به چشمه نور
دور آنجا که رازهای نهان

خفته در سایه‌های جنگل دور
با خیال تو می‌زنم پروبال
«توالی»

۵- دفاع از شعر خویش:
شعر من رنج بیکران من است
شعر من رنج بیکرانه تست
«هنرمندی»

اگر در دانه‌های نازک لفظم
و یا درخوشه‌های روشن شعرم
شراب و شهد می‌بینید، غیر از اشک و خونم نیست
«نادر پور»

۶- خوش بینی و بدبینی سطحی:
کنون این من و صبح بی‌انتظار
ترا جسته بودم ترا یافتم
«هنرمندی»

بیهوده مگو که صبح می‌خندد
در گوش من این سرود سنگین است
«هنرمندی»

۷- بیان قدر ناشناسی و بیگانگی:
ای همه مردم مرا چنانکه منستم
باز ببینید و باز هم شناسید
«نادر پور»

ناشناس از همه بگذشتی و در ملک وجود

کس زبان تو ندانست و روانت نشناخت

«توللی»

اصلی ترین مختصه این شعرها وجود همین فضای رمانتیک است و نه به زبان تصویر، که با استعمال بی‌حد و حصر کلمات پرزرق و برق: برکه - سراب - مرمر - عاج - شمع - پروانه - برهنه - عریان - شکوفه - گل - مهتاب - آفتاب - ماد - خورشید - رؤیا - نیلوفر - لاله - هوس - عشق - مرگ - کابوس - هول - تابوت - غروب - طلوع - نور - ظلمت - گور - مزار - گمشده - نایافته - سکوت - سکون - آغوش - دامن - طنین - آوا - امید - خیال - گناه - بخت - سایه - روشن ... و ... کلماتی که درهم‌نشیننی باهم غالباً به صورت ترکیب‌های تشبیهی سوزناک و رمانتیک درمی‌آیند: دختر خورشید - گل‌ماه - جویبار اشک - بوسه نسیم - مرغ روز - دیوشب - آفتاب - امید - ماهتاب آغوش - پرتو سوسه - صبح شانه - چراغ خاطره - چشمه نور - پنجره ذهن - الماس بوسه - دانه لفظ - خوشه شعر - دست مرگ - باتلاق زمان - دست تقدیر - گهواره نگاه ... و ...

این شاعران حتی اگر از مرگ هم سخن می‌گویند، یا به این سبب است که شعر خود را عمیق‌تر جلوه دهند یا نتیجه وحشت از آن نوع مرگهای رمانتیک است که می‌آید و «گل‌آرزوهاشان را برپا می‌کند» رمانتیک سیاه:

ای رهگذران وادی هستی

از وحشت مرگ می‌زنم فریاد

در سینه سرد گور باید خفت

هر لحظه به‌مار بوسه باید داد

«مشیری»

بکوب ای دست مرگ امشب درم را
که از من کس نمی گیرد سراغی
«نادر بود»

برو ای مرد برو چون سگ آواره بمیر
که حیات تو به جز لعن خداوند نبود
سایه شوم تو جز سایه ناکمی و رنج
به سرهمسر و گهواره فرزند نبود
«توالی»

وباهمین نوع اندیشه بود که رفته رفته شاعران دیگر هم متوهماً
خود را به این ساحل هولناک سیاه رساندند و در اسرار وجود و عدم
وراز خلقت و طبیعت فرو رفتند و به تفسیر و تعبیر تقدیر زبان گشودند:

گفتمش ای روح گرم و تیره و روشن
هستی ما در ظلام رمز جهان چیست
رهر و شبگرد خسته پای ندانست
راه خلاصی ز باتلاق زمان چیست
«شرف»

و به تدریج در بیان حالات روحی و ذهنی خویش گرفتار آمدند:

نه ترا مانم ودانم که به خود نیز نمانم
نه سپیدم نه سیاهم
نه سرودم نه نگاهم
نه یکی نقش پلیدم
نه یکی رنگ تباهم

«هنرمندی»

و باز آن شعرها که محصول معمول آن ایام بود و نه امروز ،
که شاعری چون «پرویز خائفی» هنوز اسیر همان حال و هوا هست:

با این امید خام گریز آئین
کی جای خوش نشستن و خرسندی‌ست
با این دروغ جان مرا همراه
گیرم که باز مانم، حاصل چیست
«خائفی»

پ - شعر دستا دوم

که از دو گونه خارج نیست:

۱- گونه پیچیده آن: شعر شاعرانی که بی هیچ تنفسی در فضای
شعر فارسی ناگهان به ظهور رسیدند و در عرض یکی دو سال
زبان شعری عرضه کردند که تا آنروز سابقه نداشت. این شاعران
تصور کردند که هرچه کلام بسوی پیچیدگی رود و هرچه تعقیدات
لفظی و معنوی زیاده‌تر شود و حرفها عجیب و غریب‌تر به نظر آید ،
شعر عمیق‌تر جلوه خواهد کرد. با چنین توهمی بود که ناگاه از
شعری به این سادگی:

«تنها یکبار + می‌توانست + در آغوشش کشند + و
می‌دانست - آنگاه + چون بهمنی فرو می‌ریزد + و می -
خواست + به آغوشم پناه آورد»

«اللهی»

به شعری اینچنین می‌هم رسیدند:

«ناقوس خون تو می‌زد + يك دقیقه مانده به مهتاب +
آنگاه که با منشور خابهای یخی خود + که چهره مولوار

و رنگین کمان بال شاپرکان را، در خود + آسیب ندادیده
می داشت + خونم را در قدحی تنگ خنک کردم»
«اللہی»

اینگونه نوشته ها به زبان غربی است که می توان گفت هر چند
از مجموع چند مختصه همیشگی و اصلی شعر واقعی که در دایره
بزرگ «تصویر» می گنجد، به وجود آمده است، اما به اعتبار ذهنیت
پیچیده و تعمق در تخیل مبهم و مدرن نویسندگان آن، نمی توان
بعنوان شعر متشکل و پیشرفته امروز محسوبش داشت. این مختصات
عبارتند از:

الف: تشخیص یا جان بخشیدن و صفات انسانی دادن به اشیاء:
«چهارشنبه» تن و نفس خود را برکنجکاو تصویر ریخت

«سبد» جرأت یافت، نانهای اندوه حوض را گول زند

در جسم «خدا حافظی» تو
«احمدی»

ب: اضافه های استعاری و تشبیهی مفرط:
سرودهایی که از «نخهای الکل» بافته می شد
که میزبان آینده مهر را در «بشقاب صداقتها» بچیند

«مادران باران» در «نمایشنامه ۴۰»

«احمدی»

ج: خروج از طبیعت و اسلوب زبان:

که بیشتر به علت ناتوانی و عدم تسلط به کلمات و ندانستن زبان فارسی است. تا آنجا که دیگر از تقسیم جمله‌ها نیز عاجز می‌شوند و در مهار کردن آن درمی‌مانند

«پشت بوریای حجامت، نفس از پر طبل‌ترین لحظه پس از رگباری

(در میان صبح و گل شیپوری - که ناقوس عشق بود - خاکستری مشعوف، به دردی که سایه‌های طلایی را بر پله‌های بیمارستان چون شیوه‌یی ارزاند) از بال‌هاروت به سقفی تبعید شد که خستگی را طعمه ما می‌کرد. «اللّهی»

جملات و عبارات شاعرانه‌ای که گویی حاصل نوعی تلاش در ایجاد شیوه انتزاعی در عالم شعر است. اما مگر می‌شود؟ شعر که نقاشی نیست. در نقاشی نو اگر خط و رنگ، مصالح است، رابطه هم هست. لیکن مصالح شعر، کلماتند و کلمات به هر صورتی که چیده شوند بدون افعال و روابط مشخص هرگز معنایی نخواهند داشت. در تحلیل تابلوئی «آبستره» ابتدا از راه مجموع خطها و رنگها و ترکیب آنهاست که به نظم منظور نقاش پی می‌بریم و سپس به جزئیات توجه می‌کنیم. اما در شعر در نگاه اولین هرگز مجموع کلمات پراکنده را نمی‌توان در نظر گرفت. بل در آغاز از راه روابطی که در حقیقت به منزله راهنمای واژه‌های نامنظمند، باید به مطالعه آغاز کرد و بعد به شکل نهایی رسید.

چنین است که این شعرها دیگر شعر نیست. نوعی مسئله ریاضی بوسیله واژه‌هاست چرا که گویندگان آن با تعمیدی هر چه بیشتر و تصنعی هر چه تامتر، با ماده کلمات متغیر و متحول و پهلوی هم چیدن آنها،

می‌کشند حتی المقدور کلام را به جانب تعقید و ابهام کشند؛ اجزاء طبیعت را به غریب‌ترین شکل با یکدیگر بیامیزند شیئی را از صفت واقعی خود عریان کنند و به شیئی دیگر که آن صفت را فاقد است بپوشانند. و همه اینها را به حساب «کنترل ذهنی» و تسلط بر شکل و کمپوزیسیون شعر و مرتبه تخیل و اقتدار شاعری خود بگذارند. قطعاتی که برای نوشتنشان نه شوری لازم است و نه شوقی. مصالحی است و چیدنی بسیار ساده، و چون با حساب نوشته می‌شود، چندان هم فاقد معنی نیست.

حال فرض کنیم که آمدیم و پس از ساعتها عرق‌ریزی، رگه اصلی محتوای شعر را نیز به دست آوردیم و به تحلیل و استنباط آن موفق شدیم، خیال می‌کنید که تازه به چه چیز دست یافته‌ایم؟ به تصویر زنی که مثلا محاط در دایره نگاه شاعر، کنار پنجره اطافش ایستاده است و بی‌اعتنا و جدا از او به خیابان نگاه می‌کند. تحلیل این شعرها اگر نه به صورت جدول ضرب، گاه به شیوه معمهای متداول در «دوره انحطاط» است. دوردای که ناظمی می‌نشست و محاسباتی می‌کرد و بیتی می‌ساخت و خلق بیکار را به عرق‌ریزی می‌هوده و می‌داشت:

آهوی آتشین را چون بره در بر افتد

کافور خشک گردد با مشک تر برابر

راستی مگر آهو نیز آتشین است؟ بره را چه نسبت با آهو؟ تازه اگر نسبتی هم بود و بره‌ای در دامن آهویی افتاد، به چه دلیل کافور خشک و مشک تر برابر می‌شود؟ شاید منظور نسام دیگر آهوست مثلا غزال یا نام دیگر بره مثلا گوسفند. اما کافور خشک و مشک تر چیست؟ نکنند اشاره به رنگ آنهاست: کافور سپید و مشک سیاه؟ لیکن چرا

این دو رنگ برابر می شود؟ ولی علتش که گفته شده است. به این علت که بره در دل آهوی آتشین افتاده، لابد منظور همان «حمل» است. نخستین برج منطقه البروج؟ ها...! پس آهوی آتشین کنایه ای است از خورشید و بره، برج حمل و کافور خشک و مشک تر، روز و شب. خوب، مثل اینست که مسئله حل شد: وقتی که آفتاب در برج حمل افتاد (یعنی آغاز فروردین) شب و روز مساوی می شود. و اما همه این عرق ریزیها برای همین که گفته شود در آغاز بهار، شب و روز برابر است؟!

با این همه باید گفت اگر شعر این دسته از شاعران پیچیده است، بنابر الگوی بالا پیچیده نشده، چرا که از اینان توقع دقتی از این دست هم نمی توان داشت، این شاعران اگر سرمشی را منظور داشته اند، همان زبان ترجمه گنگ شعرهای فرنگی است و لاغیر، ولی آنچه مسلم است وقتی روابط کلمات و جملات کشف شود، نتیجه، چیزی است چـول حاصل بیت بالا. منتها چـون نوشته واری است به ظاهر چشمگیر و جاذب، چه بسا جوانان مستعد شعر را از مدار شعر راستین دور کند و به انحراف و پرتی کشد. جوانانی که بر اثر زودرسی و طبیعت نوجو و تازه پسند و قضاوت شتابزده، همه اینها را به حساب توسع تخیل شاعر خواهند گذاشت تا آنجا که وقتی این شعر ساده «نیما» را خوانند:

به شب آویخته، مرغ شباویر

مدامش، کار رنج افزاست چرخیدن

اگر بی سود می چرخد

و گر از دستکار شب در این تاریکجا مطرود می چرخد ...

به چشمش هر چه می چرخد - چو او بر جای -
زمین با جایگاهش تنگ

.....

چو فانوس نفس مرده
که از او روشنایی در قفای دود می چرخد
ولی در باغ می گویند:

- به شب آویخته مرغ شباویز
به پا ز آویخته ماندن، بر این بام کبوداندود می چرخد.

«نیما»

خواهند گفت که با وجود این سادگیها و بی پیرایگیها، چگونه می توان این شعر را شعر خواند و آن شعرها را نه. و نه فقط به دلیل پرداختن و تشکلی از این دست و به ویژه وزن نیمائی آن، که مع التأسف این نوشته ها از نوع شعرهای بی وزن شاملو نیز نیست. چرا که هر شاعر فارسی زبان معمولاً با طبعی موزون بسا جهان رو برو می شود و حتی شاملو هم. گوئی این گوش شاعران پارسی است که بیشتر ضبط می کند و نه چشمشان. مصراع اول که از سرچشمه ذهن شاعر به راه افتاد، همچنان تا مصب پایان، او را می کشد و می بزد.

بماری به هر جهت، گمان پایداری این گونه شعرها، گمان بیهوده ای است زیرا گونه دیگر آن نیز که سالها پیش حدوداً باب شد، آرام آرام به تفنن گرائید و آهسته آهسته نشست کرد و ناگهان در باتلاق فرو رفت. شعرهایی که اگر چه از نظر تخیل و نگاه شاعرانه ضعیف تر از شعرهای مدرن یا موج نو امروز به نظر می آمد، اما از لحاظ مفهوم و اندیشه ای که در آنها بود در سطحی عمیق تر قرار داشت. این شعرها (به غیر از «شاهین» های «تندر کیا» که در همان ایام تازه

پر در آورده بودند و همان‌طور ماندند تا مردند) گاه نشانه‌ای از کوششی دیگر در پوششی تازه از کلمات در فضاهای افسانه‌ای کهن بود. «جیغ بنفشی» در چشم و گوش ناظری دیگر:

غار کبود می‌دود، جیغ بنفش می‌کشد

و به هر حال با نثری شاعرانه:

آری ای فنای جستجو شده

خنده دیوانه‌ات را بیهوده در اشکهای بیگانه پنهان مساز

«ایرانی»

نثری که به‌نصویر شاعر، «کالبد کلمات ابدیت یافته‌است» تلاشی برای دریافت زبان‌اشیاء و مرور در سیر پرمخاطره تاریخ و سرنوشت بشری:

از دشت و دریا و جنگل گذشتم که ترا باز یابم

ترا ای زبان شعله‌ها!

ای رنج کهن!

باز گو قربانی‌های بی‌شمارت را

«ایرانی»

و از این دست شعر، با حال و هوایی توراتی و گاه ملهم از آیه‌ای از قرآن یابندی از عهدین:

۱- شنیدم که «هوشنگ ایرانی» خود در توضیح «غار کبود و جیغ بنفش» مشهورش گفته بوده است: «هنگام سرایش شعر، بزکائی بود و غاری که در امواج می‌لرزد و می‌دوید و به نظر می‌آمد که جیغ می‌کشد، اما جیغی که طبعاً بی‌صدا بود و بنفش. از این نظر که اشاره‌ای شود به‌ماوراء بنفش، و لابد به تأثیر از کار «رم‌جو» قائل شدن رنگ برای حروف الفبا.

میمکاف!

.....

و با پایداری هیبت ستیز
در آمد و رفت روسپی زمان
هر که را خواست سترون ساخت
و زمین را چندان فراخ کرد تا هر کجا خواهند بیایند و بروند
«داریوش»

والبتّه با «دید»ی امروزین، روسپی‌واری زمان و سترونی انسان
و سرنوشت مجبور او که همچنان در محاصرهٔ سلاح‌های قربانی
است:

من همان راهزن باستانی هستم که اره سامی رنگ برای یانتنم
تمام درختان پیشه‌های نیایش را دو نیم کرد
«غریب»

شعرهایی که به صورتی دیگر، امروز نیز گهگاه به نوشتهٔ «فریدون
گیلانی» (فغان) عرضه می‌شود:
+ هوا + به نقطهٔ تاریکش رسیده بود + که او سر برداشت
+ و او که بال و پر خویش را بریده بود + به ریزش
رنگها گریزد داشت.
«گیلانی»

تنها در این میان، شعر «منوچهر شیبانی» بود، که حال و هوایی
ایرانی داشت. شاعری که به خلاف آن دیگران زیاد هم به بیان کلیات
نمی پرداخت و می کوشید که از دایرهٔ سنت‌ها و آداب و فضاها ی آشنای
میهنی تجاوز نکند همچون شعر «بازار» یا «شمع آجین» و با شکلی

تازه، «گل نی» وار. اگر چه گاه بابیانی قصیده ای:
گل‌های اختران ز نسیم سحر گهان
چونان حبابها، پس بلور آبها
چشمان خفته شفق آهسته باز شد
دریاچه سپید
چون دختری به ناز...

«شیبانی»

۲- نمونه ساده آن: شعر شاعرانی که از آغاز و به ظاهر، دنبال کارهای نخستین «احمدی» رفته اند. شعرهایی که اگر چه گاه موزون است و گاه بی وزن (شعر «مجابی») اما اغلب در همان حال و هواست و با ظاهری ساده تر:

تنها با دو چشمم، ای دوست ترا نمی بینم
که در جان می یابمت
به تو می اندیشم و خویشتن را گرانبار می بینم
دانش من از تکرار اندیشه تو بی نیاز نخواهد بود
«مجابی»

حرفهای این نوشته ها از چند عنوان بیرون نیست:
الف: دعوت و تسلی: و اغلب برای وحدت دوتن، تمنائی که با پیوستگی
به یکدیگر به ظاهر از اضطراب معمول، رها می شوند و آرامش از
دست رفته را باز می یابند به عبارت دیگر: متکائی برای تسلی شاعر:
پرندۀ بی رنگ بلورین!
از شاخسار بلند آیت
به مهمانی دستهای ما بیا

در تن رود خشك و علف خشك روان شو

«مجابی»

ب: دعوی و حکم: که تظاهری است به معرفت از قرن معاصر و شکست «انسان»، معرفتی که در خیال حاصل شده است و بیشتر به گونه خطاب و گاه حکم:

من پرواز می کردم

و تمام کائنات نامکشوف

مرا برای فتح خویش می خواندند

.....

ای خدایان قرن من!

بر شماست که ابدیت را به من بیاگاهانید

«فانیان»

ج: تأثر و تلفیق: که نوعی بهره‌وری از روایات مذهبی و بیانه‌های توراتی است و تلفیق آن با خصوصیات و حتی اسماء و اصطلاحات جدید امروز:

«تو چون خدایان + بر دفتر اساطیر. تدوین شدی + و

نام تو چون بهوه سطح آبها را فرو کوفت + تو خود را

در سمفونی رنگین روز و در سونات تک آوای شب تکرار

کردی»

«فانیان»

د: بیان کلیات و اعتراف: کلی گویی و قضاوت در مقابل مسئله حیات. مقابله انسان شاعر و طبیعت لاشعور. و بیشتر بابیانسی ساده اما از نظر سطر بندی، بی حساب و بی نظم:

«فریاد ما + باید بلندتر از های وهوی + جهان باشد + زیرا
فقط در فریاد + ماست که دل ما آرام می گیرد + و تن ما
+ چون لانه ایست + که در فریاد خود + ساخته ایم:
«جلا لی»

ه: بیان تنهایی و معرفت از زمان: که بیشتر مشمول کار شاعرانی است
که در متن زمان فرو رفته ترند و از اضطراب آن متأثرتر:
«هر روز بر جدار همهمه یخ می بندیم + ساکت، چون
حبابها + بر جدار این همهمه یخ می بندیم + و رویش
سنگها را + چون ارزش لحظه ای در آغوشمان احساس
می کنیم»
«اصلا نی»

شعرهایی که گاه متضمن رگه هایی درخشان است و در فضای
واقعی شعر امروز: بادردي وحسرتی:
بیهوده می خواهی + که من چوبین را + از خواندن
بازداری + دردها + با گریه ها آغاز می شوند + و آهنگ
نی + بادردها + نی چوبین + آنگونه می خواند + که
بوته های پائیزی + برای گل های پژمرده شان می خوانند +
آنگونه که درختان + برای برگ هایشان»
«نفیسی»

نمونه اش شعرهای «مجید نفیسی» که شباهتش به کارهای آن
دیگران تنها نداشتن وزن است. و این شروع کار اوست. هر چند
استعداد بسیار زودرس وی، آنهم در دوره رواج اینگونه قالبها همواره
موجب وحشت بوده است. وحشت از لغزش و انحراف و سقوط در

پرتگاه غرور یا تفنن یا «شعار» شاعران «دوره‌ای» و «گمراه»

۳- شعرهای مغشوش

دینگک دینگک ... چه خبر؟

کی می‌کند گذر؟

از شمع کاو بسوخت به دهلیر

آیا کدام مرد حرامی

گشته است بهره‌ور؟

«ناقوس - نیما»

شعر شاعرانی که یا در این چند سال به میدان آمده‌اند یا از سالها قبل. و با تنها يك وجه مشترك، که آنرا به «اغتشاش» می‌توان تعبیر کرد.

دسته اول

شعر آنها که در چند سال اخیر شروع به کار کردند. با این توضیح که برخی هنوز آزاد از غرور و خود گرفته‌گی مبتلا به‌اند و برخی سخت گرفتار آن. این شعرها را زیر چند عنوان می‌توان به بررسی گرفت:

«الف» مسئلهٔ زبان

مختصه‌ای که از سه حالت جدا نیست:

۱- حالت طبیعی آن: که حاکی از صداقت شاعران آن، نسبت به شعرشان است. چرا که برخلاف شیوهٔ بسیاری از گویندگان در این ردیف، زبان شعر وسیلهٔ قدرت نمایی آنان نیست:

ساز پیش، شعله‌دارها

بهترین پرندگان شهر را

در قفس نگاه داشتند
«کوش آبادی»

من باتو بودم باتو بودم آی!
در ریگزار لوت بی‌پایان
من با دودست تو دعا کردم
«گلشیری»

غم‌را می‌خوری اینک
ولی من در غریبی چهره‌پرداز ضمیر خویشتم
مرا آسوده‌تر بگذار!
«با باچاهی»

در مرگت ای ستاره گرفته‌ست
شب را غمی بزرگ در آغوش
چشم ستارگان همه گریان
بانگ فرشتگان همه خاموش
«صالحی»

۲- حالت تقلیدی آن: که از زبان شعر «امید» گرفته شده است. و اگر چه نشانه اقتدار و تسلط شاعران آن به واژه‌ها و ترکیب‌های فارسی است، اما به هر صورت زبانی نیست که منسوب به ایشان دانست:

من ز بس تازانه توفان
تن کرخت و گنگ
سنگواره‌ی در فضا آواره‌ای هستم
«شجاعی»

آنچه هر سودر افق گهگاه می‌باشد

شبهه اسبان رعد و نیزه باز آذر خشان است
گویی آن تاریکها و تیره‌ها زین بیش...

«سرشک»

۳- حالت خام آن: که معلول عدم تسلط شاعران آن به زبان و شعر فارسی است. تا آنجا که اگر از اینان شعری بازبانی پخته و مجرب نیز دیده شود، بیشتر به تصادف باید گرفت:

در دیاری که یکی از شور می‌گوید یکی از پرده بیداد
می‌شود آیا کسانی یافت
فکرشان یکجور

جاده‌های دوستی‌شان از کجی مهجور

«اوجی»

قلم مشکمی من

که تو برداشتی و نامه نوشتی و گمبش کردی

و من از سوپور سر کوچه‌مان بگرفتم

و هم اکنون با آن

می‌نویسم اینها را...

«براهنی»

۴- حالت مغشوش آن: که بیشتر به علت توجه شاعر به کلمات مطمئن تازی و سیر در زوایای مبهم، همراه با مصراعهای کشدار و طولانی است:

و قصیده‌ها در اوصاف مقال شوق و مشتاقی و سودای

عصیر خلص و ساقی، که می‌خواندیم

تشنه‌گان امید با پیک نعیم تازه‌ای از واحه مقصود

«سپانلو»

ب: مسئله وزن:

مختصه‌ای که از چند گونه بیرون نیست:

۱- گونه منحرف آن: شعرهایی که حاکی از عدم تسلط شاعران آن نسبت به اوزان شکسته نیمایی است:

در ذهن کوچه‌ها

آکنده از طنین قدمهای شرمناک

گویای که خوشبختی

در مسلخ عقاید و آداب...

«صالحی»

اسبان ما در آبخور اردو

جان باسموم آب بیابان سپردداند

و این پیادگان سلحشور

تنها مسیر ابرها را

«سپانلو»

آری همسایه

باهمان دستی که دادی باز می‌گیری

بی‌چرا و چون و پیرایه

«اوجی»

آخر من

جنگیده‌ام ستون به ستون حالا

من دارم خفقان می‌گیرم

«مطهری»

با ضربه‌ای معلق

می آیم
بآواز روستایی يك ابر
سبك تر از پر الكل

«پیام»

بر که دلگیر از ابر

از چلچله

از باران است

آسمان آبی جاری، که در او درخواب
بر که می داند ابر

«گلشیری»

۲- گونه درست و مشکل آن: شعرهایی که نشانه تسلط شاعران آن
به بحور عروضی نیمایی است:

اکنون که آن منزل کوچ
دور است و بنهفته در ابر ابهام
نه آتشی مانده از کاروانهای رفته
کز دور سوسوزند در دل این شبانگاه

«سرشك»

۳- گونه درست ولی ساده آن: شعرهایی که بیشتر در بحور ساده و سالم
عروضی است و معمولاً انحراف از آنها به ندرت اتفاق می افتد:
سوی آئینه مرا خواندی و گفתי بنگر می بینی!

گفتم: «آری می بینم»

آن سوی آینه من اسکلتی بودم طاس -

و تو مثل گل یاسی بودی

«براهنی»

ج- مسئله تأثیری پذیری

اصلی که لازمه کار هر شاعر تازه کاری است. زیرا هر شاعر مبتدی تا زمانی که به استقلال نرسیده است، لاجرم در تحت تأثیر شاعران پیش از خود خواهد بود. جز اینکه برخی این تأثیر را به چشم آزمایشی بیش نمی نگرند. و برخی تا سالهای سال و گاه برای همیشه، نسخه بدل اصل می مانند. این تأثیر پذیری نیز از چند حالت بیرون نیست:

۱- حد اعلای آن:

در شکود این اثر مندی
دیدمش یکدم میان اشک لرزانم
هودج قدس منبع پر سروری بود

«شجاعی»

شعری که اگر امضاء نداشت حتی از نظر فضا و لحن، با شعر-های زمزمه وار «امید» به اشتباه گرفته می شد.

۲- حد معمولی آن:

من ترا می طلبم
سخن از تردی گیسوی تو نیست
سخن از آدمهاست
و هزاران الوار
و کمد های ظریف:

«اوجی»

توبه بارانی سرخ
و به حجب گیسوی نمناکت
در غروب دل من
در چنین بغض گره خورده ابر آلود
گل زرگس افشاندی
«سجادی»

در شهر ما کسی
مردی به نام خوشبختی را نمی شناخت
او قرن‌ها
مانند يك پیمبر مجهول
در اجتماع كوچك ما می رفت
«صالحی»

هر سه شاعری که در بحران رواج شعرهای «فروغ» همچون
بسیاری دیگر، از این تأثیر پذیری برکنار نماندند. و نیز تأثیر اولیه
«سپانلو» از زبان و فضای اشعار «رؤیا» و «آتشی» که به رهایی او
انجامید و تأثیر «پیام» از شعر «احمدی» از يك طرف و از شعر «سپانلو»
از طرف دیگر، که در حقیقت او را سرگردان و معلق در فضایی
بینابین نگه داشته است:
تأثیر از «احمدی»:

و پرنده‌ها را آبستن شد

.....

پرنده‌ها از گل‌ها ترسیدند
من آنها را پرواز دادم

«پیام»

تأثر از «سپاندلو»:

بادبانها را برافرازید
لنگر کشتی ز خاک کهنه برگیرید
بار دیگر، مارحیل خویش را آغاز می‌داریم

«پیام»

۳- حد زبانی آن:

این حصار سهم پولادین
هر بدستی پانهی در رهگذرهایش
زنگهای جادوان و خیل دیوان است

«سرشک»

بهاران بود و باران بود و ما در جانپناه سنگ
زوال لحظه‌ها را می‌شنیدیم از چکاد کوه
سرود مبهم خیل هزاران قطره را بر سنگها و صخره‌ها و خاک
«گلشیری»

شعرهایی که بیشتر یا کمتر به زبان شعرهای قصیده‌وار «امید»
است با این تفاوت که «سرشک» هنوز پایمند آنست و «گلشیری» از
آن رها شده است.

۴- حد وزنی آن:

در زمانی که درختان نبوغ
و حی برگان طلایی را
در خیابان خزان می‌ریزند
تا رسولان شبابی ابدی ...

«براهنی»

وزنی که در بحران رواج شعر «فروغ» جریان یافت. «بحر»

(= رمل مخبون به اصطلاح) که از ساده‌ترین بحور عروضی است، و لاجرم آنها را بیشتر به دنبال خود می‌کشاند که به اوزان نیمایی چندان تسلط ندارند. از جمله «براهنی» را، که از همان زمان تقریباً نود درصد اشعارش در این وزن نوشته شده است.

د: مسئله عدم یکدستی

این مختصه بیشتر معلول بی‌تجربگی شاعران تازه کار است و در نتیجه باغث و سمن بسیار:

در کدام بیکرانگی کدام
ما به آخرین کلام آخرین کتاب می‌رسیم
ای تو ای تلالو شکیل آب
در کدام بیکرانگی کدام روزگار

«اوجی»

ای سکوت می‌درآند گوش صد فریاد
از چه یکدم لب نمی‌جنبد ترا از لب

«اوجی»

مختصه‌ای که بیشتر از همه در شعرهای اوجی پیدا است و شاید به علت حرص در چاپ. آنهم چاپ شعرهایی که هنوز در مرحله تمرین است. شاعری که در استعداد او شک نیست؛ منتها هنوز به زمانی دراز نیاز دارد تا به شعری درخور برسد. با این همه شعر او از محدودیتها و یکنواختی‌های کار دیگر شاعران هم‌ردیف خودداری است:

از کوچه‌های ساکت
پابست خواب مرگ
آوارهای که نیز ندانم چه‌اش وطن

آواز می دهد

«وحدت»

نمونه شعری که در آثار همه شاعرانی از این دست، چه از نظر زبان و فضا و چه از لحاظ مفهوم و محتوا بسیار دیده می شود. این شعرها را همچنان در دومسیر اصلی می توان شناخت:

الف: اشعار شاعرانی که هنوز درگیر این تلاشند. و این خود لازمه هر کار هنری است. و مسلماً به ثمر خواهد رسید. بخصوص که از هم اکنون زوایای تازه ای در شعر آنها دیده می شود. و گاه تا آنجا که از لحاظ توسعه فضا واصل پرداخت، از شعرهای «دورهای» و «گمراه» به مراتب، پیشرفته تر است:

و شك

چون تیغ تشنه زهر آگین

اینك نشسته بر دل نیت

با زین و برگ اسبم، سم می زند که «آی...!»

فرصت نمانده، قافله دیری است رفته است

ای کاش اسب بودم اسب

چه بیخیال بود خدای من

چه پرغرور بود، چه بی تشویش

«پروین»

ب: شعر آنها که اگر چه زود و خوب خود را نشان دادند، اما پس از رسیدن به جایی نه چندان جا، از ادامه کوشش باز ایستادند:

درشمار کوچه ها

گرد و خاک تیرهای

از تکاندن گلیمهای کهنه، موج می خورد

در کنار حوض - آفتاب
روی آفتابۀ سفید کرده موج می زند

«کوش آبادی»

«جعفر کوش آبادی»، که بر اثر تحمیلات شاعران دوره ای،
در جا زد و «هنرور شجاعی»، که اگر چه گهگاه «طرح» هایی تازه افکند:
از دل سنگ به این سختی
لاله روئیده است
این چه جادوئی است

«شجاعی»

اما مع التأسف تا امروز در همان حال و هواهای «امید» ی سیر
کرده است. در این میان، بیشتر از همه «سپانلو» شخصیت شعری
خود را نشان داد. شاعری که رفته رفته به راهی ویژه گام نهاد و در
زوایای تازه نشست و به شکلهای تازه رسید:

یکصد مغازه

بالعبّتان شیشه، با دختران بور

باویرین آغشته

با عصر

- با عبور

یا:

ستاره در فلق بندر

شکوفه در گذر جنگل

«سپانلو»

اما حیف که اغلب عجول و شتابزده است. و گاه با شعرهایی

که همه نشانه‌های اقتدار و توسع امکانه‌ای بالقوه او را دربر ندارد.
ه — مسئله گنده گویی:

مختصه‌ای که مشمول شعر یکی دو شاعر بیشتر نیست. شاعری که به اقتضا، زمینه کار را مناسب یافته است و شاعر دیگری که به غرض. و هر دو شلنگ انداز، دستی بر فراز ثریا و دستی بر نشیب ثری و فاقد هر گونه پرداخت و هر نوع ضرورت انگیزه‌ای که دست کم موجب تهییج خواننده شعر شود:

من از آن سوی پیاده‌رو دیدم
عکس رمبو، خوش و ناخوش و سپید و آبی
و سپس مولوی افتاد از آن بالا

«براهنی»

شعرهایی که به مفهوم واقعی و به معنی دقیق کلمه شلخته و مغشوش است. بازبان شعری ضعیف و زبان فارسی ضعیف‌تر، و نشان دهنده اینکه نوشتن شعر کامل و به اسلوب و متشکل کار همه کس نیست. بخصوص که این کسان گویی راز بدعت نیما را نیز درک نکرده‌اند.
زیرا:

آن زبان دل افسردگان است
نه زبان پی نام خیزان
و حتی راز کوتاه و بلندی مصراعها را. نگاه کنید با «که»:
شعری از ساقه و گل، روی هوا
و کتابی ز گیاهان بلورینی که
زان سوی شیشه، به چشمان زنی می‌بینی

«براهنی»

یا به این پایان بندی:

و در آن سردابه در اسارت‌های

مه و دود و عرق تلخ، برادرهایم را دیدم

«براهنی»

شاعرانی که اگر چه (باهمه معیارهای فرنگی که دارند) دم از فرض معرفت شاعر از محیط و ازوم تجربه واقعی او می‌زنند، لیکن هنوز از «و» وسط جمله، حتی آگاه نیستند و نمی‌دانند که «و» وسط جمله «ا» است نه «واو»

زندگی لحظه پیوستن و ازخویش گسستن

و سپس پیوستن بود

«براهنی»

شعرهایی که همه سطرهای آن غرض‌های مختلفی است از کلمات نامناسب و بیجا و مطمئن و چشمگیر: مسخ - تناسخ - فصل - خطرناک - سنگین - بحور - ابعاد - عقیم - مشک - وک - مفلوک - محبوس - شقه - مظنون - آژیر - مکار - دباغ - مفهوم - ایصال - امعاء - تلاوت - تأویل - الست - منشور - تخمیر - غفلت - اعقاب - تجمل - فريضة - مالمخولیا - مستأصل و ... وسیله‌ای فقط برای تظاهر به عمق فکر و درك نبض زمان مضطرب و انسان مضطر. کلماتی که آنقدر بی حساب کنار هم ریخته شده‌اند که به جای هر يك تقریباً تمام مترادفاتشان را می‌توان گذارد. این شاعران هنوز نمی‌دانند که کلمات را بهم ریختن و حرف‌های گنده گنده زدن و این را نشانه زبانی نو و کشفی جدید دانستن، و تنها به این منظور که ما از زمانمان عقب نیستیم، شعر ماشعری جهانی است، ما از آشوب قرنمان سخن می‌گوئیم، از غوغای شرق

و غرب، از زمانیکه توازن و تعادل خود را از دست داده است؛ آنهم در قالب سطوری بسیار ابتدائی و فاقد هرگونه پرداخت، آنقدر سهل است که در هرماه دیوانسی و باحرفهایی غلبه‌تر و گندتر می‌توان تحویل داد. و اینهمه جز معلول ضعف و تظاهر و ازسربیی غمی و بی‌دردی نیست. و به‌ویژه جاه‌طلبی و شهرت‌پرستی و اینکه هرچه زودتر در شمار شاعران مجرب و طراز اول به حساب آیند و در «منظومه» جدید دست کم به «کاری» حامل نیمه، شاهلو، امید و فروغ برسند، تا بعد که در «منظومه» ای دیگر از آنها نیز سبقت گیرند.

باری اینان به‌چیزی که توجه ندارند به نفس هنر و زندگی با آن است و اگر جز این بود، فروتنانه به این حقیقت رضایت می‌دادند که این شعر است که معرف شاعرش می‌شود و نه شاعر مبلغ شعرش. شاید هم اینهمه «هیاو» را برای «هیج» نمی‌دانند و به‌خود و شعر خود حق می‌دهند و باخود می‌گویند این شعرها که همه خصوصیات زمانی امروز را داراست؛ مگر نه اصل محتواس و مگر نه در ترجمه، چیزی جز محتوا باقی نمی‌ماند؛ پس زبان هرچه ابتدائی‌تر و شعر هرچه بی‌شکل‌تر. توهمی که از دوحال خارج نیست. درست است به این اعتبار که هر کس دنبال حسابی است و درست نیست از نظر آگاهان. آنها که می‌دانند، لازمه چنین تصویری، دست کم چند قدم آمدن به پیش است و نه اینجا که هنوز آغاز الفباست. شاید هم تصور می‌کنند که با این زبان «حرف و صوت و گفت» را برهم زده‌اند. و هم از اینروست اشاره آنان به مولوی. غافل از اینکه او غوای بود که جهانی را به‌گرفته می‌کشید و نمی‌توانست به زبان و پرداخت اهمیت دهد. خاصه غزل‌های او که از مستثنیات شعر دنیا است. آخر کلمه که کلوخ نیست که به هر سو پرتابش کرد. کلمات عزیزتر از آنند که روی هم ریخته شوند و خرد

و خمیر. اما مسئله اینجاست که اینان در صورت استشعار نیز ضعیف‌تر از آنند که شعری باشکلی پرداخته عرضه کنند. چرا که شاعر مبتدی از عرضه و ارائه شعری باشکلی بدیع عاجز است. یا اگر نه، به زمانی دراز نیازمند؛ تا بل از این زبان مبتدیانه‌ای که اینچنین در مسیر «فعلاتن فعلات» لمبر و لنگر برداشته است بگذرد:

و غذا را پختی
و بهنگام عبور از جلو آینه خود را دیدی
دست بردی و موهایت را
اینور و آنور کردی
ساعت ده آمد
مثل معمول غذا خوردی
بعد هم خوابیدی

«براهنی»

زبانی که حاکی از عدم تسلط و آشنایی با زبان و ادبیات فارسی است. و عجیب اینست که با چنین زبانی، اغلب نیز از شعر کلاسیک سخن می‌گویند و خاصه از شعر «منوچهری»، شاعری که از نظر کثرت استعمال کلمات مطمئن و اصطلاحات تازی و عدم رعایت زبان معمول قصیده‌پردازان آن روزگار، در مسیری کاملاً جدا سیر کرده و ظاهراً همین تفرد و تشخیص زبان خاص اوست که علت اساسی توجه اینان شده است. و همیشه هم با این تصور غلط که مثلاً به یکی دودیوان کلاسیک نگاه کردن و نه حتی خواندن، به شعر فارسی احاطه یافتن است. غافل از اینکه تنها مطالعه شعر فارسی آنچنان که اینان متوجهند (همچون مطالعه بحور عروضی) دلائل معرفت و شناخت و کاربرد صحیح آن نیست. بل يك اصل، يك میراث، يك شم، يك صفت و صف ناشدنی

در وجود هر شاعر فارسی زبان باید باشد تا بتواند روح و خون و جوهر این زبان و واژگان آنرا احساس و ادراک کند. همچون «شاهلو» و «امید». هر کدام با طرز خاص و شیوه ویژه خویش:

چنین است که وقتی قدرت ارائه فرمها و شکل های پیشرفته و زبان درست و پاک نیست، از حرفهای غلبه سلنیه مدد می گیرند. چرا که شعر اینان همچون کار «شاعران گمراه» تعمیدی و تصنعی است. و به وضوح پیداست که با خود گفته اند: امشب که به خانه می رویم، تدارک شعر جدید را، باو بهترین مغازدها، نئونها، رنگها، رفت و آمدها، بوقها، ماشین ها، می بینم و از راه نقشه های بریتانیا و ایتالیا (چکمه افتاده این و روباه برخاسته آن) به شهر و شهر شینی و حراج و گریز می زنیم و چه وزنی مناسب تر از همان «فعالتن فعلات» با همان لمبر و لنگر تکان دهنده اش:

همه محصول زمینی که می آغازد

از سرپاره «پوتین ایتالیا»

ومی انجامد

به دوگوشی که ز «روبا به پا خاسته خاک بریتانیا» ست

سخنانی که قوانینش را

پیکر مفرغی قوادی

به زبان می راند

— «این صدی بیست، صدی سی، صدی شصت و

حتی صد در صد

«براهنی»

باتوجه به این اشاره است که به اختصار می توان تکرار و گوشزد کرد که همه اینها حاصل و نتیجه سیر در دوره های آزمایش است.

مر احوال شعرهایی که از دوسر نوشت متفاوت جدا نیستند: آنهایی که سرانجامی نخواهند داشت و آنها که با کوشش مداوم شاعران آن مسلماً به ثمر خواهند رسید. اما نه در مدتی کوتاه، که لازمه رسیدن به بیان و فضایی مشخص و پیشرفته، زمانی بسیار طولانی است. اصلی که به میزان مساعی هر شاعر مربوط می شود و بخصوص آنان که شعر را چیزی جز وسیله ای برای بیان پاکترین عواطف بشری و اندیشه های انسانی و کشف و شناسائی انسان و جایگاه او در جهان و تاریخ جهان و سرنوشت انسان در آئینه رنج و درد و شور و شوق نمی بینند و نمی دانند و هرگز به رضایت و قناعت در کار هنر تن در نمی دهند. همچنان که «نیمای» تن درداد و تا آخرین لحظه حیات، از عرق ریزی روح باز نایستاد.

دسته دوم:

شعر آنها که سالهاست شروع کردند و به چهار دسته جداگانه منقسم می شوند:

۱- يك - شعر شاعرانی که سالها پیش استعداد خود را برای رسیدن به فضاهای تازه شعری نشان دادند و راهی هموار را آغاز کردند ولی مع التأسف هر يك به نحوی به بیراهه رفتند. و اگر نه، چه بسا در میان چهاردهای درخشان شعر امروز، بانام آنها نیز می توانستیم برخورد:

دریاچه رنگی همه بیرنگ

.....

يك اختر رخشنده اگر بود فرو مرد

آواز شکسته است به انجیل

چون شیشه که بر سنگ

«بادیدنشین»

باشد کسی بود
کز پشت این دریچه، همی گویدت که «خیز!»
چون خیزم آه

شاید باد است یا...
رفتم که در فراز کنم هر چه باد باد
«پرنگ»

لنگر بر گیرای به ساحل پابند
گردن کشتی به بند دریا بسپار
بدرقه راه ما، نه اشک نه پیغام
کس ندهد بوسه، کس نخواهد تیمار

«نعمتی»

چرا آمد، چرا رفت
کجارت
چرا بود چرا نیست
که مهتاب از شکاف ابر بگریخت...

«رحمانی»

شعرهایی که نسبت به شعر واقعی آن زمان، از لحاظ زبان و بیان
و کوشش شاعران آن، طلوع درخششی دیگر بر پیشانی شکل‌های نو
و بدیع بود.

هوشنگ بادیه‌نشین که از نظر بیانهای غیر مستقیم و تصویری و
دید شاعرانه و متخیل از مستعدترین شاعران آن روزگار بشمار می‌رفت
شاعری پُرسه‌زن در مرزدرون و برون خویش، اندوه‌گین و بی‌تاب:

دوره گرد باد

خسته از کالای نمناکش

.....

بازهم بیگانه‌ای در شهر

باسگک و باباد

رهگذار ساحل اندیشه‌ها و یاد

«بادیه‌نشین»

و «نوذر پرنگ»، شاعری بساحال و هوایی ویژه و وسواسی خاص و
زبانی مشخص و نو:

پرنده خون مرا می‌خورد

گناه، خواب مرا می‌دید

.....

«پرنگ»

و محمد رضا نعمتی، که اگرچه (غیر از نخستین مجموعه شعرش) چند شعر بیشتر به‌دست چاپ نداد، اما در همانها نیز استعداد و آمادگی بدفترجام خود را که نتیجه سالهای سال تجربه پنهانی او بود، نشان داد:

ریشه‌ها آب از تو می‌خواهند

آی باران!

هان بگو، آب‌شخور آهو، کجا خواهد شد از این پس

گر نباری آی باران!

با غروس ما چیزی از جو و گندم نخواهد بود.

.....

همچنان ابراست و ابرو ابر

همچنان رعد است ورعد و رعد
آسمان خشمگین را نیست اما بذل بارانی بر این مترك
«نعمتی»

و «نصرت رحمانی»، که زبان کوچه و بازار را در شعر، همو آورد
و از این نظر راهگشای شاعران پس از خویش شد، اگرچه هیچکس
چنانکه باید در آن راه قدم نگذارد. حتی خود او نیز به اجبار و تحمیل
سرنوشت «خود نوشته اش» از آن فضا جدا شد و به شعری دیگر رسید:

نوشتم «۵»

گفتم

شعری برای تو!

لبخند مرد

و سواس خیمه بست

«رحمانی»

۲- دو: شعر شاعرانی که در دوره‌ای کوتاه به سرودن شعر پرداختند
و آنگاه هر کدام، به علتی ناگزیر کنار رفتند:

«صهبا مقداری»: که اگرچه کار اصلی او داستان نویسی بود
اما در شعر نیز آغازی قابل توجه داشت بویژه در شعرهای کوتاه‌اش،
که باتأثر از زبان و بافت شعر «نیما» به بیان تصویرهای تازه‌ای توفیق
یافت.

اینک اما تن روز است عرق کرده و باد

بیم دارد مگرش آید و بیمار کند

وان خیابان دراز

خفته در بستر سیمانی خود باتن خویش

جوی در بالینش
خسته از آنهمه پاشویه که او را کزده است
«مقداری»

چشم جنگل نگران است
داند آن خیره که می آید از دور به قهر
سر آن دارد تا نعره زنان
پیچش در بر و بفشارد، تا پشتش زخم
بنوازد تن تبار زمین
«مقداری»

و مصطفی رحیمی: که سالها پیش آرام آرام از «بهشت گمشده»
احساساتیش راهی به «شبی» برد که رنگی دیگر داشت:
عمری به تنگنای شبم دیده خیره بود
راهی به جز سیاهی شبها نداشتم
«رحیمی»

و آنگاه به علت اینکه کار اصلی اش شعر نبود، در همان شبان بی سحر ماند:
ای دوست دست عاطفه در دست من گذار
تا از کویر رنج بر آید بهارها
تا عشق ما بزرگ کند نو بهار خرد
«رحیمی»

و «بهمن فرسی»، که اگر چه می بایست در فصل «شعرهای گمراه»
و در قسمت «ساده» آن به اشاره ای از او نام می رفت؛ اما به سبب اینکه
هنر اول او ظاهراً غیر از شعر بود (و بی حرفی از «باهو» یش که معلوم
نیست به کدام يك از «هنرها» یش باید منسوب کرد) همینجا به بندی از

نوشته‌های کوتاه و خطاب‌وار او اکتفا می‌شود:

زمان دوام معیارها
به کوتاهی لحظه‌ها
به‌درازی لحظه‌هاست
درچه پای می‌فشری
ای دست کوتاه
ای زبان دراز

«فرسی»

سه: شعر شاعرانی که به‌تدریج مسیر تکاملی شعر را طی کردند و در
عرض چند سال از تمرین‌هایی اینچنینی:

دختران، زیر سفالین بامها
داستان عشق ما می‌بافتند
بانگاه آتشین بیقرار
ره در این خلوت‌سرا می‌بافتند

«تمیمی»

گویند که وقت هوشیاری است
این مستی شاعرانه تاچند
در عصر تلاش آسمان‌کوب
عشق و غزل و ترانه تا چند

«مفتون»

گذشتند و به‌فضاهایی تازه و کم یا بیش پیش‌رفته رسیدند :

در فضای نیمروز شهر
جز دو خط روشن ممتد

هر خط دیگر،

— سواد نقطه گنگی است

«تمیمی»

گل هزار زخم بر تنم

و بوی نطفه ای بجای عطر اطلسی

به سینه بوی نار گیل جنگل شگرف

«مفتون»

من جوهر کبود نفرت را

در پنجه ام فشردم

و هر گز منتظر نماندم

که جوهر

همچون کلاغچه

فریاد بر کشد .

«تمیمی»

آنك قیام روشن اسطوره های دشت

قطب سفید غربت مهتاب

آنك !

قشلاق وا گذاشته سیمرغ

موج منبع کشمکش خون و برف و باد

«مفتون»

و به خصوص «مفتون». اگر چه غث و سمین بسیار می توان در شعرش

دید. آن «سمین» اش و این هم «غث» اش :

آیا تو مفتخر به نژادت نبوده ای

هرگز! نژاد باعث هیچ افتخار نیست
این افتخارهاست نژاد آفریده اند
«مفتون»

و نیز اسماعیل خوئی، که سالها پیش با «بیتاب»ش در فضایی احساساتی
به تنفس پرداخت. ولی طولی نکشید که بازگاهی به «کویر» و بازگزینش
زبان «امید» و در حد اعلای تأثر به راهی دیگر گام نهاد:

دوزخ خویش است
تفتۀ خشم خدا یان
تا گناهش چیست
در زلال آسمان این پهنه ور خاموش
این بلندای فراخ «از تهی سرشار»
«خوئی»

کوه!
باستیغ آسمان سایش
برج هیبت مند مغروری است
دور مانده فخرش از تاراج هر تسخیر
«خوئی»

شاعری که در صورت تجدید نظر در زبان و انعطاف آن بویژه
جرکت شعرش که در حقیقت در فضای شعرهای پیشرفته سالها پیش
جاری است (و شاید به علت چند سال هجرت او از وطن) بسیار مستعد
به خود آمدن و در راهی نو قدم نهادن است:

تا که من در جنگل سرسبز چشمان تو گم باشم
تا نجوید و رنجوید تا - نیابد کس نشان

آن مرغ جادو را که من بودم

سبز خاموش من ای جنگل!

جنگل زیبا!

جنگل انبوه!

جنگل اندوه!

«خوئی»

۴- چهار: شعر شاعرانی که یسا از همان آغاز، اگر چه سرگردان به رضایت رسیدند یا، اگر چه در ابتدا درخشان، بعدها سرگردان شدند. از دسته اول «محمود کیانوش» که «شبهستانی» ساخت با «حرف»:

تو روان سرزمینهایی

کاروانسالار اعصاری

رب نامیرای اربابی

«کیانوش»

و «ساده و غمناکی» با «احساسات»:

همدم و همنشین و یارم او

سبزه و آب و آسمانش من

و «شباویز»ی مثلاً در «عرفان» یا «ضد عرفان».

مرگ یکبار است شیون نیز هم

جان نماند جاودان، تن نیز هم

و «شکوفه حیرتی» به نشر:

کلمه ای داشتم

که در اندیشه ام سوخت

و به زبانم نیامد

شاعری که تماماً همه کار کرده است: ترجمه - داستان - شعر ،
شعر کودکان و همه متوسط پائین . حتی در شعرش نیز مثنوی، چاره پاره،
شعر نیمائی ، شعر منشور . و سرانجام که ، گوینده یا سراینده چنین
چیزهایی شده است:

من نگویم تو پریشان شو
یا که از پیش نظر پنهان شو
آنچه کردی همه را
می برم از یادم
تا ز سنگینی بار تحقیر...

«کیا نوش»

و از دسته دوم «منوچهر نیستانی» که سالها پیش «خراب»ی سرود، آباد:

تا شیم را نرباید از من
رهزن هیزی، کان صبح شماست
سنگچین نگهم هست که بنددره هرروزن

«نیستانی»

و با زبانی مجرب و پاك:

تو نیستی و چه گلها که با بهارانند
ترانه خوان تو من نیستم هزارانند
نثار راه تو يك آسمان شقایق سرخ:

«نیستانی»

و با سیری آرام و متکامل تا «کارخانه»یی متشکل:

هردکمه ای به منبع برقی است متصل
کار تلاش آهن و بازوست

هر گوشه، پیلواری پولاد
خفته است و دود عالم با اوست
با سینه‌ها رفاقت. دیرین صبر و سل
چشمان نمی‌تواند این دود را شکافت
شط مدام همه‌ی اینجاست
«نیستانی»

شعرهایی که اگر چه با استناد به آنها، می‌بایست در همان ایام
معترف می‌شدیم که نیستانی مستعد پیشرفتی درخشان است و نشدیم،
اما اینک به غبن و به تدارك، می‌توانیم با حسرت بگوئیم یکش در همان
فضای «کارخانه»ی دیروز می‌ماند و به شعرهای مغشوش امروزش که
نشان داده و شاید ندانسته و به اشتباه، مانیفست ظرفیت زبانی دیگران
را قبول کرده است، نمی‌رسید. حرف شنوی‌هایی که نتیجه آن اینچنین
سطرهایی است که دیگر از «براهنی» است و نه او:

هر يك از زندانها باب‌هت
يحمل با حسرت

از فراسوی، از آن غرفه، از آن پنجره، از محفل خویش
و عصایش هم از چوب درختان همان باغ بدست
(باچه وزنی و وقاری)

و خدا می‌داند — متلك هاست که این تحفه
نثار من و او خواهد کرد

و خودش آه کشید

گفت آرش را خواندی
 بوی روشنفکری می داد
 توی این بقعه به دور از همه کس
 جریاناتی هست
 «آل احمد» را می خواهند
 پیش نمازش بکنند
 و فریدون رفت
 يك كتاب از قفسه برداشت
 خواست يك صفحه بخواند كه «جری» گفت
 پس بگوئید اینجا قهوه خانه است و نمی دانستم
 آه
 معذرت می خواهم.
 «نیستانی»

۴- شعرهای پیشرفته
 دینگك دانگك ... دمبدم
 راهی به زندگی است
 از مطلع وجود
 تا مطرح عدم
 گرزانكه همچو آتش خنددمو افقی
 ورزانكه گورسرد نماید معاندی
 از نطفه پا شده ره باز می شود
 «ناقوس- نیما»

شعر شاعرانی که از مراحل ابتدایی و متوسط شعر گذشته اند و
 باسیری طبیعی و تدریجی به فضا و بیانی ویژه رسیده اند. پیشرفتی که

می‌توان از سه دریچه جداگانه بدان نظر بست:

نخست:

از دریچه طبی مراحل تدریجی شعر - که نتیجه آن رسیدن به آن مرحله شاعری است که موازین شعری آنزمان را متضمن است و به همین لحاظ تظاهر موازین دیگر، بوسیله شاعر یا شاعران بزرگ دیگر مبنای قضاوت ناقدان شعر خواهد بود. همچنانکه مبنای داوری درباره غزل عرفانی فارسی (به جز غزل «مولوی» که استثناست) غزل-های عرفانی حافظ است. زیرا هر ناقدی که از جریان عرفانی شعر فارسی سخن می‌گوید، لاجرم موازین و معاییر از پیش تثبیت شده ذهن او، تربیت شده بزرگترین رگه عرفانی این سرزمین است. چنین است که تمام ناقدان پس از حافظ، تنها به اعتبار آن دسته از غزلیات عرفانی حافظ بوده است که مثلاً از ارزش شعرهای شاه نعمت‌الله ولی (یا تقریباً «نشاط») و نیز غزلسرایان غیر عرفانی مثلاً (مجموعه) (یا تقریباً «فروغی») و حتی غزلسرایان امروز، سخن گفته‌اند. بنابراین وقتی فلان ناقد، بدو فلان غزل عرفانی نظر انداخت، جز به اعتبار غزل عرفانی حافظ برای آن تعیین ارزش نخواهد کرد. از این روست که می‌توان حافظ را شاعری قانونگذار خواند. اما این نه بدان سبب است که بیشترین هدف يك شاعر رسیدن به مرتبه شعری شاعر یا شاعران قانونگذار زمانش یا زمانهای قبل از خویش باشد. بل، اصل کار او در ابتدا بررسی همه‌جانبه شعرهای پیشین به اعتبار پیشرفته‌ترین شعرهاست (همانها که بار موازین شعری را متحملند) و بعد از آن، طی مراحل نخستین و میانی و آنگاه رسیدن به مرحله کشف و در صورت اقتدار ارتقاء به مرتبه قانونگذاری است. مرحله‌ای که «نیما» در حد خود در هنر و موفق آن بود. و نیز «شاملو» که در آغاز به موازین شعر کلاسیک

نظر بست و سپس به موازین شعر پیشرفته امروز (= شعر نیما) و آنگاه مرحله آزمایش و بررسی، تا آنجا که مشتاقانه به پیش رفت و به فضایی دیگر دست یافت. و نه او که «امید» هم همینجاست که باید گفت معیارهای سخن ما در هر يك از سه فصلی که گذشت، چیزی جز بر مبنای شعرهای پیشرفته امروز نبود. شعرهایی که در مرزی مشخص و ممیز جاری اند و اگر به «شعرهای پیشرفته» تعبیر می شوند، نخست به همین علت است. علتی که مستلزم عبور از چند مرحله است:

الف- مرحله آغاز: که همان دوره شروع شاعری است. دوره ای که شاعر برای نخستین بار، به شاعری خود باور می کند و این باور بیشتر بر اثر رعایت موازین شعر کلاسیک پارسی است:

ای شب تیره روز گار منی

یا دو چشم سیاه یار منی

از بلندی چو گیسوان سیاه

وز سیاهی، دل نگار منی

«شاملو»

پیام داد به من صبحدم پیمبر صبح

که خصم جنگ و جدل باش و یارو یاور صلح

شکسته باد حریفی، که دارد اوسر جنگ

شکفته باد درختی که دارد آن بر صلح

«امید»

پاره هایی که - اگر چه نه چندان نامجرب - پیداست چیزی جز محصول ایام شروع شاعری نیست. بارعایت قراردادهای معمول صناعی و بدیعی شعر: توصیف شبی که به سبب تیرگی به روزگار شاعر

یا دل معشوق و از لحاظ بلندی به گیسوان سیاه و از نظر سیاهی، به چشمان معشوق، تشبیه شده است. یا ستایشی از صالح، با همان فنون معمول قصیده پردازان و توجه به قریئه سازیها: (ترصیح «شکسته باد» «شکفته باد» «حریف» «درخت» «او» «آن» «سر» «بر» «جنگ» «صالح»)-
 ب- مرحله دوم: که دوره بخود آمدن و بررسی است و لازمه رسیدن به آن پی بردن به اصل عدم اعتبار آن فرمولها و قراردادهاست. به عبارت دیگر دست یافتن به فضایی که مستلزم کوشایی در مرحله آزمایش است:

در زاهدانه کلبه تاروتنگ
 کم نور پیه سوز سفاکینم
 کز دور اگر کسی بگشاید در
 موج تأثر آرد پائینم
 «شاملو»

پهلوی دیوار تر کخورده ای که نور
 می گذرد بر تن او کاروان نور
 بر لب يك پله چوبین نشسته ام
 با نگرهی گمشده در خاطرات دور
 «امید»

ج- مرحله سوم: که مرحله آشنایی با پیشرفته ترین رگه شعر زمان ما (= شعر نیمه) است و تلاش برای دفاع از اعتبار موازین نو و فسخ موازین کهن:

چرا که شما

مسخره کنندگان ابله «نیمه»

و شما

کشندگان انواع «ولادیمیر»

این بار به مصاف شاعر چموشی آمده‌اید

که بر راه دیوارهای گرد گرفته شلنگ می‌اندازد

«شاملو»

بادستهای کوچک خویش

بشکاف ازهم پردهٔ پاك هوا را

.....

ای «لاله» من

آن دستهای کوچکت را

سوی خدا کن

بنشین و بامن خواجه «نیما» را دعا کن

«امید»

د- مرحله چهارم: که دورهٔ فراغت از تمرین‌های اولیه و رهایی از مراحل

پیشین و رسیدن به شعرهایی کم یا بیش متشکل و مجرب است:

همچو بوتیمار مجزوحی نشسته بر لب دریاچهٔ شب

می‌خورد اندوه

شامگاه،

اندیشناك و خسته و مغموم

آنچنان چون کاج پیری پر غبارم من

که گویی دیرگاهی رفته کز ابری

نم‌نمی‌باران نباریده است

«شاملو»

چون زنی عریان، میان بستر تسلیم افتاده است
 پهنه‌ور مرداب
 من نشسته‌م بر سریر ساحل این رود بی‌رفتار
 وز لبم جاری، خروشان شطی از دشنام
 زی خدای و جمله پیغام‌آورانش
 هر که وز هر جای
 بسته گوناگون پل پیغام

«امید»

هر دو تکه‌ای که نشانه‌ی معرفت هر دو شاعر از پیشرفته‌ترین رگه‌ی شعری زمان آنهاست.
 اما شاعران بزرگ در این مرحله نیز نخواهند و نتوانند ماند.
 زیرا شاعری که به این مرحله رسید، تازه آغاز بروز امکانات و حدود اقتدار و آگاهی و جهان‌بینی و شکل شعراوست:
 ۵- مرحله پنجم: مرحله استقلال و در صورت استعداد و اقتدار رسیدن شاعر به مرتبه قانون‌گذاری است و معرفت از شخصیت شعری ممتاز خویش. مرحله‌ای که مرز ارائه شعرهایی است که زبان و فضا و همه‌ی مختصات آن فقط و فقط از آن‌اوست:

آمد شبی برهنه‌ام از در
 چو روح آب
 در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
 گیسوی خیس او خزه‌بو چون خزه بهم
 من، بانگ بر کشیدم از آستان یأس
 «آه ای یقین گمشده

بازت نمی‌نهم!

«شاملو»

پا به پای تو که می‌رفتی
در مجلل هودج سروسرور و هوش و حیرانی
سوی اقصا مرزهای دور
تو قصیل اسب بی آرام من، تو چتر طاووس نرمستم
تو گرامی‌تر تعلق ز مردین زنجیر زهر مهربان من
تا مجرد تا رها رفتیم...

«امید»

پنج مرحله‌ای که آثار آنرا در شعر هریک از شاعران پیشرفته دیگر نیز به نسبت می‌توان یافت. زیرا تنها ایشانند که کم یا بیش مراحل منظور را طی کرده‌اند و نه دیگر شاعران امروز که هر کدام سالک یکی از این مراحلند. بنا بر این توضیح که به نظر می‌رسد برخی از اینان از مراحل تدریجی شعر خواهند گذشت و به شعرهایی که مشمول موازین شعری است خواهند رسید و برخی در همان مراحل ابتدائی و متوسط خواهند ماند.

دوم

از دریچهٔ مقابله با شعرهای پیشرفتهٔ دیروز. که قابل بررسی به اعتبار فاصله‌ای است در حدود ده سال میان شاعرانی که یا در جمود و ناآگاهی خویش، بتدریج دست از کار کشیدند یا هنوز در همان مراحل نخستین و میانین مانده‌اند؛ و شاعرانی که باوقوف به اصل حرکت «زمان» و دست‌یابی به زوایای دیگر، از کوشش مداوم باز نایستادند و به مرز انتخابی که لازمهٔ نظارت دقیق پیرامون جهان امروز و تأثیر آن

در شعر آنهاست، رسیدند. هم آنان که اینک در کنار دریچه‌ای به‌سوی چشم‌انداز شفاف وزلال بازبانی آزموده و روان، به‌خویش و طبیعت می‌نگرند. شاعرانی که در عرض چندسال از گویندگان دیگری که شروع کار آنان ده سال پیش‌تر بود، پیشی گرفتند:

می‌کاودم این زخم روانسوز روانگاه
می‌کاھدم این خشم سبک‌چوش سبک‌سوز
می‌سوزدم این یاد هنر‌زای هنر‌سای
می‌سایدم این رنج شب افزای تب افروز
«توالی»

گل انگیز و شب بین و شب‌زاد گل
درون سایه پرورد و آذر، برون
نتابیده، تابیده‌اش خشم مهر
به‌گیسوی بیتاب شب باژگون

«آزاد»

دوباره از دو شعری که هر کدام سال‌ها پیش سروده شده است. اما با همه قدرت نمایی «توالی» (باتوسل به‌صنعت‌های التزام و اشتقاق و ترصیع و رد الصد علی العجز) آشکارا پیداست که شعر «آزاد» به‌اسلوب‌تر و به‌آئین‌تر و از نظر زبان طبیعی‌تر است. و چند سال بعد، بندی از آن که ماند:

می‌روم که برگیرم دامن دلارامی
زلف یاسمن موئی دست سوسن اندامی
چنگک نغمه بردازم، گر شود هماوازم
بانگک آشنا سوزی رقص آتشین گامی
«توالی»

و بندی از این که کوشید:

رهگذر خسته به شب می نگرد

می گوید:

چه بیابانهائی! باید رفت

باید از کوچه گریخت

پشت این پنجره ها مردانی می میرند

و زنانی، به حکایتها دل می سپرند

«آزاد»

کوششی که امروز به ثمر رسیده است و نتیجه آن شعرهایی است که نسبت به شعر پیشرفته سالها پیش، به اعتبار دست یابی به شکلهای جدید شعری و آشنایی کامل به ساختمان ظاهری و درونی و رسیدن به بیانی شاعرانه و مجرب، بسیار پیش رفته است. پیشرفتی که از راه مقابله با مختصات، بیان و پرداخت و زاویه نگاه شاعر معروف امروز نسبت به شاعر مشهور دیروز و به ویژه با توجه به نزدیکی محتوا به وضوح روشن خواهد شد:

هنرمندی و آثشی

شعر دیروز: حلقه ها بر دردم در و انشد

حلقه بر در کوفتم باردگر

آشنا با چشم من بام و در آن خانه بود

بانگ پای آمد و گفتم که بانگ پای اوست

«هنرمندی»

شعر امروز: آمدم از گرد راه، گرم و عرق ریز

سوخته پیشانیم ز تابش خورشید

مرکب آشفته یال خانه شناسم
سم به زمین می‌زند که: در بگشائید
«آتش»

مشیری و سپهری:

شعر دیروز: با شما ای شکوفه‌های بهار
ای گرانمایه کودکان خدا
که فراموش کرده‌ام غم خویش
هر زمان بوده‌ام کنار شما
«مشیری»

شعر امروز: کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما شاید این است
که در افسون گل سرخ شناور باشیم
و بباریم بسبد
ببریم اینهجه سرخ، اینهجه سبز
«سپهری»

نادرپور و فروغ

شعر دیروز: گهواره دو چشم سیاه تو
آرامگاه کودک من بود
گویی مرا چو در دل شب زادن
در من چراغ عشق تو روشن بود
«نادرپور»

شعر امروز: همه هستی من آیه تاریکی است
که ترا در خود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد

من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم
«فروغ»

توللی و امید
شعر دیروز: شمع نفسی ماند و سپس جان داد
من ماندم و تاریکی و تنهایی
شبگرد گذشت از ره و سنگ نالید
زد خنده غزلخوان زن هرجائی
«توللی»

شعر امروز: شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
او دید، من نیز دیدم
دم لابه‌های سگی را - سگی زرد -
«امید»

سایه و شاملو
شعر دیروز: نمی‌دانم چه می‌خواهم بگویم
زبانم در دهان باز بسته است
در تنگ قفس باز است و افسوس
که بال مرغ آوازم شکسته است
«سایه»

شعر امروز: چه بگویم، سخنی نیست
می‌وزد از سر امید نسیمی

لیک تا زمزمه‌ای ساز کند
در همه خلوت صحرا به رهش نارونی نیست
«شاملو»

زهری و آزاد
شعر دیروز: به دشتی خوشه‌ای از کینه روئید
ز اشک چشم ابری، باد آورد
به دست خوشه‌چین دشتبانی
به خاک افتاد و بادش برد چون گرد
«زهری»

شعر امروز: مردان سهمگین
دیوار باغها را ویران کردند
دیوارهای سنگی، در باغ ساختند
سرو را شکستند
تاک را بریدند
«آزاد»

کسرای و رؤیا
شعر دیروز: با شبچراغ قلب
قلب مشوشم
در لابلای جنگل امواج می‌دوم
«کسرای»

شعر امروز از تو!
دریای بی‌ستون و
دروازه!

معماری پریشان!

خواهم گذشت

«رؤیا»

چنین است فاصله‌ای آشکار، میان شعر شاعرانی که سالها پیش از زمره شاعران پیشرفته محسوب می‌شده‌اند، اما همچنان در همان زوایا مانده‌اند و شاعرانی که اگر چه در آن سالها اغلب در مراحل متوسط شعری سیر می‌کردند، لیکن با کوششی مداوم و باطی تدریجی مراحل مذکور، آرام آرام و به نسبت به شکل‌های جدید شعری دست یافتند.

سوم:

از دریچه رسیدن به فضای شعری و اندیشگی خاص: که نشانه ورود به مرزی است که از نظر تناسب تصویر و فضا و زبان و بیان و میزان اقتدار در کلام و توسع ذهن و تشکل شعر، می‌توان به مرز «پیشرفته» اش موسوم کرد.

مرزی که نمودار فضای نسبی شعری و اندیشگی شاعران پیشرفته امروز و مشمول مختصات مخصوص به هر يك از آنهاست، تا آنجا که شعر اینان حتی بدون امضاء نیز شناخته می‌شود. و این، نه از آن نظر است که گفته شود؛ شاعران دیگری هم هستند که بتوان شعر بی امضای ایشان را شناخت. چرا که آن شاعران، اغلب فاقد آن اصول و مراحل نامبرده‌اند. لیکن اصل اینجا است که وقتی از انحصار فضایی و زبانی شعر هر يك از این شاعران، گفته می‌شود، این را نباید به حساب عدم تنوع گذاشت. چنانکه مثلاً شعرهای اخیر «فروغ» را تکرار شعرهای «تولدی دیگر» بدانیم و این را عیب او بشمریم. زیرا که

این تکرار نیست، بل نتیجه رسیدن به مرحله شعری خاصی است که موجب فضای منظور در همه شعرهای او و آن دیگرانی است که مراحل نخستین و میانی را در نور دیده اند. چنین است که اگر سخن از «پیشرفتگی» این شعرهاست، غیر از آن دلیل، دلیل دیگری هم دارد. و آن اینکه شاعران پیشرفته امروز به مرحله ای رسیده اند که آن رگه اصلی که اصل جوهر عاطفی در میدان «دید» آنهاست، در همه شعرهایشان دیده می شود. تا آنجا که هر چقدر اشکال و صور ظاهری آن شعرها تغییر کند، فضای درونی و معنوی آنها در همه حال یکی است. شاید از همین روست که گفته اند: «هر شاعر و هنرمند فقط یک اثر ایجاد می کند، آثار دیگر همه تقلید و تکرار همان اثر است» بنابراین پس از پذیرفتاری انعطاف در جریان زمان و پیدایی و تشکل جهان بینی مشخص، تنها و تنها فرم و پرداخت و تشکل ذهنی است که حائز اهمیت و ضامن بقا و اصل کوشش هر شاعر برای در حصار کردن «شعر نگفته جاودانی» اوست.

چنین است که تنوع در اشعار واقعی هر گز مطرح نیست. تنوع حاصل نظم است و نه شعر، شاعر کاشف و ناظم بناست. مصالح یک ناظم کلمه است (مقابل خشت) روابط پیوندی است (مقابل گل) و در آخرزدودن زوائد و به اصطلاح «انجمنیان» «صاف کردن» کاری که به عهده ماله است). شیوه ای که برای بسیاری از سخنوران ناظم فارسی، در امتداد هزار و صد سال تاریخ شعر ما تنها شیوه مطلوب بود. اما کار شاعر واقعی چنین نیست. او هر گز بالاستقلال به محتوا نیندیشیده است و هر گز نیز تا پایان شعر نخواهد دانست، چه اثری و با چه محتوای ویژه ای بوجود خواهد آورد. او بی آگاهی از چگونگی محتوا، تنها بردارنده سنگی است که سیل عاطفی همه تأثرات گوناگون و آمیخته و انعطاف پذیرفته را، همراه با واژه های

هم‌خون به‌بستر شعر می‌کشد. شاعر واقعی کیفیات روانی و جریانات انفعالی و عاطفی مخصوص به خود دارد که نتیجهٔ همهٔ مراحل رشد فکری و روحی و ذهنی و محیط پرورشی اوست. و به‌همین لحاظ است که همیشه یک رگهٔ اصلی و یک فضای ویژه در تمام آثار او جلوه خواهد داشت. و چون مجبور و فرمانبر ماهیت خویش است، شعر او نیز همواره از آن فضا و آن رگهٔ اصلی برخوردار است. و ما بوسیلهٔ همین رگهٔ آشناست که آن شاعر را می‌شناسیم. همین جاست که باید گفت: فواید اصلی که امروز در شعر هر کدام از اینان محسوس است، فاصله‌ای است که از این مرز خاص به‌بعد پیدا شده است. تا آنجا که بنظر میرسد برخی از این شاعران در همین مرحله به‌امکانات فراهم شدهٔ شعر خویش بسنده کرده‌اند و برخی دیگر هنوز می‌کوشند، بل از این مرحله نیز در گذرند و به‌اکتشاف زوایایی دیگر توفیق یابند.

دستهٔ اول:

شاعرانی که اگر هنوز از امکانات بالقوهٔ شعر اینان سخن گفته می‌شود. نه از نظر محتوای مشخص و فضای مخصوص شعر آنهاست، بل به دلیل جهشی ناگهانی است، که شعر آنان از مراحل اولیه و متوسط به آخرین مرحلهٔ شعری داشته است. و هم این سبب شده است که با ماندگاری در این مرحلهٔ آخر اغلب از آن یکدستی لازم که مستلزم پرداخت آگاهانه، کنترل ذهنی و شکل شعری است خارج شوند. چنین است که برخی از اینان را باید از جمله شاعرانی محسوب داشت که پس از نیل به آن فضای ویژه کارشان را تمام شده انگاشته‌اند و از کوشش بازایستاده‌اند. در صورتی که هنوز امکان پیشروی آنها بسیار بوده است.

از این میان تنها «امید» بود که در حد کمال به زبان و بیان شعری

خود رسید، آنچنانکه برای پیشرفت شعر او، هیچگونه گمان گریز به راهی دیگر نیست. شاعری که بستر تدریجی طبیعی شعر را از مبدای معمول (از خراسان) و با همان قصیده‌ها و غزلها و قطعات و ترجیعات و مسمطات متداول و به حرفهایی به ضرورت زمان آنروز (در ارغنون) آغاز کرد، و تقدیم به کوشندگان راه ... و در «شط جلیل شب»، که هنوز آن طرف سنگ را ندیده بود و «شط علیل» را. و پس از سالهای متوالی که راهی به «یوش» زد و از آنجا به تهران، و زمستان سی و چهار (سال «زمستان») و تصویری از رفت و آمدهای یخزده و پناه بردنها و وامها و جامها و آغاز راهی دیگر که همراه با «آواز کرک» و «چاووشی» هموار شد. شعرهایی در بحور شکسته نیمایی و با زبان و بیان و روشی و بینشی خاص که گوینده‌اش را صاحب شیوای ویژه نشان داد و آنگاه «آخر شاهنامه» و «نادر یا اسکندر» ش که حجتی بود و اظهار نامه‌ای و بعد «از تهی سرشار» و زمزمه‌ها و نوحه‌ها و مرثیه‌ها تا امروز. و همه شعرها با يك رگه اندیشگی خاص، که در ابتدا حاصل ضرورت «دوران اغتشاش» در سطحی معمول بود «شعرهایی در همان حد اشعار دوره‌ای) و بعد، که رفته‌رفته از آن سطح گذشت و با رسیدن به جهان بینی بی گسترده و متشکل، زیر شعری درخشان را با نام مهدی اخوان ثالث (م. امید) مهرزد و امضاء کرد. شاعری که اگر به روال و منوالی دیگر هم به ظهور می‌رسید، باز همان می‌شد که حالا است. همچون شاعران میان دو جنگ جهانی، که در آغاز همگان از منابع انگیزه‌ها و الهامات مشترک، در سطحی معمول و با حرفهایی شبیه بهم متأثر شدند. آنگاه برخی از همان سطح و با همان بینش بعد از جنگ به‌تر فافا رسیدند و صاحب سبك. مثل «اودن». و دسته‌ای دیگر که راهشان را جز آن دیدند و به جاده‌ای دیگر افتادند مثل «البوت». یا از طرف دیگر شاعری

چون «نظامی»، که در آغاز نیمه عارفی سالک و متفرح در سایه‌زار
«حدیقه» «سنایی» بود در «مخزن‌الاسرار»، و بعد که اصلی‌ترین راهش
را شناخت و به دنیا‌های بزمی و داستانی خاص خود راه یافت. و این
تنها نشانه‌ی کوشندگان راه شعر و شاعری است که پس از طی طرق
گوناگون به مناسب‌ترین طریق پسای خواهند نهاد و به ارائه
درخشان‌ترین رگه‌های شعری موفق خواهند شد. همچنانکه «امید
چنان راه را برگزید و گذشته از قدرتهای اصلی‌اش حتی در حد
ساده‌ترین شگردهای دنیای شعر خود چنین پاره‌های ساده‌ای را عرضه
کرد:

من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد هی ریخت خوردم

«امید»

گفت راوی: ماه خلوت بود اما دشت می‌تابید
نه خدایا ماه می‌تابید اما دشت خلوت بود

«امید»

تصویری از گنجی و حواس‌پرتی، که از رندانه‌ترین بیانهای
تصویری شعر امروز است و با این تعبیرهای بکر:

از تهی سرشار
جویدار لحظه‌ها جاری است

ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند

تورش اندر دست

هیچش اندر تور

«امید»

و نه آنها، که این ابتکار در تشبیه:

خوابیده مخمل شب، تاریك مثل شب

آئینه سیاهش چون آینه عمیق

و غزلی همچون «غزل چهار» که چه از نظر وزن و چه از لحاظ شیوه
بیان و حالی و دردی که در آن موج می زند، نظیر ندارد:

ای تکیه گاه و پناه

بر عصمت و پرشکوه

تنهایی و خلوت من

ای شط شیرین پر شوکت من

«امید»

و چه بسیار از این پاره ها، که خود ذات شعر است و اگر نبود،
شعر هم نبود یا اگر بود تعریفی دیگر داشت. زیرا شعر چیزی جز کشف
نیست. کشفی که حدود ارزش آن به اعتبار میزان شناسایی و معرفت
متخیل و هنری شاعر نسبت به دنیای خارج اوست. چنین است که همه
این پاره ها در حکم زوایای کشف شده اند. زاویه هایی که لحظه سرائش
شعر ناشناخته بوده اند، اما کم کم در قالبی درخور، جان گرفته اند و
ماندنی شده اند. و هم این قالب است که کیفیت تجسد و تجسم و تشکل
آن در ذهن هر کس به گونه ایست. و هم از این روست که از بسندگی
شعر «امید» سخن گفته می شود چرا که در این راه خاص بیشتر از این
و کاملتر از این نمی توان پای نهاد.

این کفایت و محدودیت را در خصوص شعرهای اخیر «سپهری»

و فضای شعری خاص او نیز می‌توان گفت. تا آنجا که به نظر می‌رسد او به فضایی رسیده است که برای همیشه در آن خواهد ماند. شاعری که سالها پیش از شعرهایی سخت رنگین و ذهنی شروع کرد:

بی‌وزن: در پس درهای بلور رؤیاها

در مرداب بی‌ته آئینه‌ها

هرجا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم

نیلوفر زنده‌ای روئیده بود

«سپهری»

موزون: شب‌نم مهتاب می‌بارد

دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر

می‌درخشد روی خاک آئینه‌ای بی‌طرح

«سپهری»

و برخلاف «امید» بی‌این که مراحل تدریجی شعر را بتدریج درنوردد، به مرحله‌ی آخرین رسید و با شعر «پیامی در راه» به فضا و بیانی دست یافت که تا آنروز بی‌سابقه بود:

روزی خواهم آمد

و پیامی خواهم افشاند

در رگ‌ها نور خواهم ریخت

و صدا در خواهم داد

ای سبدها، تن پر خواب، سیب آوردم - سیب سرخ خورشید

من گره خواهم زد چشمان را با خورشید

دل‌ها را با عشق

سایه‌ها را با آب

شاخه‌ها را با باد

«سپهری»

و این جهش را به‌طور محسوس‌تر، در شعر «فروغ فرخزاد» نیز می‌توان دید. جهش از مراحل اولیه شاعری با صادراتی از این دست:

نمی‌دانم چه می‌خواهم بگویم
به دنبال چه می‌گردم شب و روز
چه می‌جوید نگاه خسته من
چرا افسرده است این قلب پرسوز

«فروغ»

زبان بسته‌گی «اسیر»ی که سالها در پشت «دیوار» مانده بود.
گاه نگرنده روزنی به امیدنوری و با پرسشهایی اینچنین:

از تو می‌پرسم
تیرگی درد است یا شادی
جسم زندان است یا صحرای آزادی
ظلمت شب چیست

«فروغ»

تا سرانجام که «عصیان» کرد و به‌خود آمد و به «تولد دیگر»

رسید:

ما به خواب سرد و ساکت سیم‌رغان ره یافته‌ایم
ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام
و بقا را در یک لحظه نامحدود

که دو خورشید به هم خیره شدند
«فروغ»

و نه او ، که «آتشی» هم. شاعری که در ابتدا با چنین پاره‌ها آغاز کرد:

ناقوس زنگت بستۀ فرجام عمر تلخ
با دست پیر معبد متروک خاطرات
اعلام می کند به شبستان زندگی
پایان دلگزای شب تیره حیات
«آتشی»

ولی در عرض چندسال به چنان فضایی رسید که درخشانترین رگه‌های شعری در آن می تابید:

اسب سپید وحشی

.

خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش
از اوج قله بر کفل او غروب کرد
مهتاب بارها به سرایش جلاگاهها
بر گردن سبزش پیچید شال زرد...

«آتشی»

شاعری که با ارائه چنین رگه‌ها بود که در سالهای ۳۶ و ۳۷ ناگهان شعر امروز را از آن دنیا‌های محدود تغزلات «توللی» وار و «نادرپور» وار بیرون آورد و چه بسیار شاعران دیگر را که غیر مستقیم، متوجه دنیا‌های دیگر کرد. تأثیری که برخلاف شعر «فروغ» زیاد هم روشن نبود. و شاید به علت اینکه شعر «آتشی» با همه امتیازش

مع التأسف از آن استخوانبندی استواری که لازمه شعرهای متشکل و ماندنی است؛ همواره بی نصیب بوده است. همچنانکه کم یابیش شعر «فروغ».

هم اینجاست که می توان گفت: اگرچه این هردو، به آن فضای شعری و اندیشگسی مشخص راه یافتند، لیکن مثل اینست که «فروغ» پس از «تولد دیگر» و «آتشی» بعد از «آهنگ دیگر» در آن مرحله آخر به رضایت رسیدند. و اما چرا؟

يك: عدم مناسبت با فضای شعر. چرا که زبان برگزیده «آتشی» و «فروغ» زبانی بینابین است. بینابین زبان کلاسیک و زبان مخاطب، و همین علت اشکال ورود کلمات و ترکیبات عامیانه در آن فضا است. ترکیباتی که اغلب به طور طبیعی در شعر نخواهند نشست. درست برخلاف شعر «سپهری» که زمینه ساده شعر، رایج ترین و معمول ترین واژه ها را می پذیرد.

دو: عدم تسلط به کلمات و ترکیبات: به این معنی که چه بسیار مترادفات که امکان استعمال آنها، به جای کلمات همردیف و هموزن مستعمل بوده است؛ اما هر دو شاعر به علت عدم تسلط و عدم توازن لازم در حین سیلان ذهن، از این امکان بهره نبرده اند. درست برخلاف «امید» که حتی در همان سطرهای «خراسانی» و استوارش نیز به طبیعی ترین وجه از کلمات و ترکیبات معمول و عامیانه استفاده کرده است. سه: وجود سطرها و بندهای زائد. آنچنان که در شعر این دو تن، تصرفات بسیار می توان کرد و هر شعری که قابل تصرف شناخته شود، شعری است از نظر ساختمان ناکامل.

چهار - زیاده گویی وضعف تشکل: به این حساب که چه بسیار سطرها که از این شعرها می توان برداشت و به جای آن سطور دیگر

گذاشت یا نگذاشت. زیرا شعر کامل شعری است که از هر گونه توضیح و دراز گوئی «بیانیه» و ارعاری است. به طوری که کمترین تصرف یا حذف، لطمه‌ای محسوس به پیکر آن وارد خواهد کرد:

پشت درهای فرو بسته،

شب از دشنه و دشمن پر

به کج اندیشی

خاموش

نشسته است

.....

بامها زیر فشار شب

کج

کوچه،

— از آمد و رفت شب بد چشم سمج

خسته‌ست

«شامو»

فتاده تخته سنگ آنسوی تر، انگار کوهی بود

و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی

جوان و پیر

همه با یکدگر پیوسته لیک از پای

و با زنجیر

اگر دل می کشیدت سوی دلخواهی

به سویش می توانستی چمیدن

لیک تا آنجا که رخصت بود

تا زنجیر

«امید»

سکوت، دسته‌گلی بود
 میان حنجره من
 ترانه ساحل
 نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود

نسیم بوسه و پلک تو و پرندۀ باد
 شدند آتش و دود
 میان حنجره من
 سکوت دسته‌گلی بود
 «رؤیا»

من دیده‌ام سکوت تماشا را
 در آبهای دور

در کوچه‌های سبز
 گرم تماشا بودیم
 تالار تار آب
 بالالاهای سرخ هیاهوگر، روشن بود
 سروتاریک
 با آب روشن گل می‌گفت
 گلها خیم می‌شدند می‌آشفتمند
 «آزاد»

هرچهار شعری که فاقد هرزائنده‌ایست و کاملاً متشکل. تشکلی که
 مهمترین اصل و راز کمال و تمامیت یک شعر است.

دسته دوم

شاعرانی که اگرچه به‌فضا و بیان مشخصی رسیده‌اند، اما همچنان در آزمایش فرمها و شکل‌های جدید شعری به کوشش خود ادامه می‌دهند. آنهم با استعمار به‌وجود زاویه‌های تاریکی که تنها اذهان متشکل شاعران مجرب قادر به کشف آنهاست. اینان همواره نشانه‌های این تلاش را در مراحل گوناگون شعرشان، و باارائه و عرضه فرمهای متحول و متکامل نشان داده‌اند. با این تفاوت که برخی صرفاً تجول و تغیر را با تکامل به اشتباه گرفته‌اند و برخی دیگر که در عین تغیر فرمها، به تکامل آنها نیز آگاهی داشته‌اند.

همینجاست که باید گفت چگونه می‌توان نوشته‌های دو کتاب اخیر «شاملو» را نسبت به «باغ آینه» نتیجه تلاشی راستین دانست. شاعری که اگر وزن را رها کرد متشبه به قافیه شد:

بر موجکوب پست

که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود

باز ایستادیم

تکیده

زبان در کام کشیده

از خود رمید گانی در خود خزیده

به خود تپیده

«شاملو»

و جز قافیه، تدارك كمبود «وزن» را در جملای ترکیبات خود ساخته و زبان کلاسیک دید: لبشور - به‌خویش اندرشدن - دستکوک آرایه - سپاهیمرد - تابسوز - چربدستانه - موجکوب و ... و با حرفهایی از سرعصبیت و گاه دشنام‌وار که به‌جوهر شعر او لطمه بسیار

زده است. شعری که چون به منک اصول مقیاسات و معاییر هنری به نقد در آمد، و متشکل و کامل شناخته نشد، حرفهای آن هرچقدر هم «آیه وار» باشد، شعر را نجات نخواهد داد و ارزش نخواهد بخشید. به خصوص که به تجربه شاهد بوده ایم که همهٔ پیکرهٔ حرفهای صریح و ناصریح معمول در شعرهای اخیر شاعر، در شعر تمام و کامل «سخنی نیست» عریان شده است.

و باز همینجاست که باید گفت چگونه می توان تلاش «آزاد» و «رؤیا» را در راه رسیدن به تازه ترین و خوش ساخت ترین شکل های شعری نادیده گرفت. هر دوشاعری که به تدریج از مراحل نخستین و میانین شعر گذشتند:

در هیبت تلاطم توفان زندگی
افتاده ام چوماهی دریا به کام موج
افتاده ام چوماهی دریا و هر زمان
گاهی به قعر می سپرم راه و گاه به اوج
«رؤیا»

لیک در آن دیدگان وحشی دیدم
پر تومهری گرفته رنگ شبنگاه
وه که بدان دوزخ سیاهی پرورد
تا شب جاوید، مرد ره نبرد راه
«آزاد»

نمونه هایی که پیداست چیزی جز محصول سالهای شروع شاعری نیست. مرحله ای که هر دوشاعر آرام آرام از آن گذشتند و بر اثر معرفت تدریجی از پیشرفته ترین شعر زمان خویش به استقبال آن شتافتند:

رفتم و باجاده‌ها آمیختم
چشم‌ها را، شوکت صد چشم بود
راه از زیر رکابم می‌گریخت
دشت با پرواز من پرمی‌گشود

«رؤیا»

سایه‌سروم، که می‌بالد
نای چوپانم، که می‌نالند
آهوی دشتم، که می‌پوید
من، گیاهی ریشه درخویشم که درخورشید می‌روید
«آزاد»

و آنگاه که با انکاه به شعور شعری و وقوف به شکل‌های پیشرفته‌امروز
به‌فضا و بیان مخصوص به‌خود رسیدند:
و آب، که از دیار هرگز
راهی دراز آمده بود
در فکر بود
می‌خواست تا برای نسیم و مرغ
از نقره زندگی بشود
و از گیاه باد

«رؤیا»

پراز شکوفه خون باغ مهربانی شد
پراز کپوتر پیر
میان باغی، بالی شکست و بادگریست
پرنده‌های اسیر

میان رودی، ماه اسیر می خشکید
کبوتری در باد
(میان دشتی رودی به ریگزار نشست)

«آزاد»

واز این نمونه‌ها در کتابهای «شعرهای دریائی» و «قصیده بلندباد» زیاد می‌توان سراغ گرفت. اگرچه در این دو کتاب، از نظر شکل و ساختمان، همه شعرها در ردیف هم نیستند. به عبارت دیگر اگر فلان شعر «آزاد» شکل لازم را نگرفته است، فلان شعر دیگر او، چنین نیست. فاصله‌ای که در شعر «رؤیا» نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که اگر شعر «رؤیا» صرفاً تکنیک است، شعر «آزاد»، تنها تکنیک نیست. در «شعرهای دریائی» به کمتر شعری می‌توان برخورد که پس از خواندن، در خواننده اثر گذارد. برخلاف شعر «آزاد». چرا که زندگی «رؤیا»، زندگی «آزاد» نیست و نه حالت او حالت «آزاد». «رؤیا» سالهاست که با استعار به تجربه‌ای که محصول زندگی شهری و روحیه خاص اوست، از آن نوع در خود فرو رفته‌ها و اندیشیدنها که عات حالات مؤثر شعری و فرصت و غنیمتی است برای به خود پرداختن، برکنار بوده است. و از همین روست که هر چند شعر «رؤیا» همواره فاقد آن خواربها و تسلیمهای عاشقانه بسیاری از دیگر شعرهای امروز است، اما کم یا بیش از آن تأثیر لازم نیز عاری است:

از صفحه‌های باز کتاب بزرگ
چون واژه‌ای درخشان می‌آمد
پنداشتم

که صفحه‌های سینه او

به شب وقار کوهستان می‌داد

«رؤیا»

و شعر «آزاد» که شعر تأثر است و اندوه، شعر مهربانی و پاکی:

شکهای شبانه روز را خواهد آشفست
 کاکایی مرده، ای پریشان گیسو شکی است
 افروخته در مسیر توفانی
 ای عریان، ای نهال نیرومند
 ای خون پرنده‌های دریائی
 بر سینه من تمام گیسوی تو
 بارانی ست بر بهار عربانی

«آزاد»

شعر بر باد رفتگی و عربانی. و همین است مرکز دایره «خطوط فکری» او، همان که به آشفستگی اش نظر داده شده است. نظری که شاید ناشی از این توهّم است که اگر مثلاً محتوای شعر «شاه‌لو» و اکنش همه بی عدالتیها و ظلمها و خیانتهاست و شعر «امید» محصول همه شکست‌ها و زبان همه ناامیدیهاست و شعر «فروغ» نتیجه همه ناسازگاریهای دنیای امروز و بیان روشنفکران سرگردان، شعر «آزاد» انعکاس چیست؟، که باید گفت: اصولاً محتوا به شکلی که در شعر آن هرسه شاعر مطرح است، در شعر او (و نیز شعر «رؤیا») مطرح نیست. زیرا اگر امکان آن هست که شعر آن سه شاعر را از زیور کلمات عریان کرد و به تفسیر کشید و محتوای آنرا در دوسه سطر باز گفت، در شعر «آزاد» و «رؤیا» این امکان نخواهد بود که شکل شعر آنها را از محتوای آن تفکیک کرد؟ و اگر کردیم، چه می‌ماند؟! در شعر این هردو، کلمه تنها وسیله بیان مفهوم نیست، بل خود هدف هم هست و جزو ذات شعر. با این همه اگر بنا باشد که به جستجوی خط فکری شعر «آزاد» پرداخت؛ چیزی جز همان «بر باد رفتگی و عربانی» از آن «احساس»

نخواهد شد. خطابه نسبت مبهمی که نتیجه همدردی و آمیز گاری صمیمانه او با دنیای خارج و نشانه استعار و استنباط وی از خصوصیات زمان امروز و طبیعت و انسان، در قالبی بدیع و ماندنی است. و اگر از نظر واژگان محدود است، این محدودیت را در شعر حافظ هم می توان دید. و این شاید از این روست که تا کلمه ای در ذهن او انعطاف نپذیرد و برای خود جایی مناسب نیابد و همخون او نشود، اجازه ورود در شعر او را نخواهد داشت «نیلوفر» همیشه شعر او نیز یکی از همین واژه هاست. نشانه شیئی که معلول یک نوع سابقه ذهنی است و مجرب. و خود دلیل بر آنکه تا نشانه شیئی در ذهن شاعر تجربه نشود، متوالیا تکرار نخواهد شد. چنین است که «نیلوفر» شعر او همان «اسب» شعر «آتشی» یا «ابر» شعر «امید» یا «آئینه» شعر «شاملو» یا «جاده» شعر «رؤیا» ست.

بنابر این می توان گفت که تنها مرز ممیز شاعران دسته دوم با شاعران دسته اول در همین دو وجه شناخته می شود. وجه اول یعنی «کلمه در شعر»، که در شعر «اینان صرفاً ابزار و وسیله بیان حرف، و در شعر «آزاد» و «رؤیا» به عنوان هدف نیز هست. وجه دوم یعنی «شکل و محتوا» که در شعر آن دسته از هم قابل تفکیک اند و در شعر این دو شاعر نه چندان. چنین است که شعر آنها اغلب شعر یست قابل تقلید. همچون شعر «امید» «آتشی» «فروغ» «شاملو» و «سپهری» ولی شعر اینان را کمتر تقلید می توان کرد. شاید با توجه به همین اصل بتوان نظرداد: شاعری را که امروز صرفاً از نظر تخیل قوی است یادست کم شعرش متظاهر به نیروی تخیل اوست نمی توان شاعری بزرگ دانست. «آتشی» شاعری است متخیل، امام مع التأسف در راه منتخب خویش پس از «آهنگ دیگر» کوششی در خور نکرده است. او شاعری کوشا

نیست و هر شاعر نسا کوشا (اگر نه نا آگاه و اگر نه کم کار) شاعری قانع است. قناعتی که نادانسته دچارش شده است، و این بدترین صفت یا عادت هر شاعر خوبی است، درست برخلاف «آزاد» و سواسگری اش همان که بسیاری عیب او می‌شمرند؛ که در حقیقت هنر اوست و اصل کوشایی او (مقابل قناعتی که اشاره شد) چرا که همه این تلاشها و سواسها علت جستجویی است برای رفتن. و به عبارت دیگر معلول وحشت از ماندن و ایستائی است. شعر «آتشی» اگر چه متخیل اما پرداخته نیست. درست مقابل کار «آزاد»، شاعری که پس از سرایش، تازه آغاز پرداخت شعر اوست. بنابراین اگر فلان شعر تنها از نظر تخیل قوی بود و شعر شاعری دیگر از این لحاظ ضعیف، دلیل قدرت آن وضعف این نیست. در شعر کهن ما، «خاقانی» شاعری است بسیار مقتدر و متخیل و چه بسا تازه جو و در کشف زوایای نو و توصیفات بدیع، مبتکر:

گردون یهودیانه به کتف کبود خویش
آن زردپاره بین که چه زیبا بر افکند

بینی از قصیده معروف او در وصف «صبح و ...» که همه تناسبات شاعرانه را داراست. تناسب «یهود» و «زردپاره» (= غیار) و تناسب صفت «کبود» و قید «یهودیانه» (به سبب جامه کبود آنان) و نیز تناسب «زرد» و «کبود» (به اعتبار آفتاب و آسمان) و باتشخیص یا تشخیص شیئی (شخصیت بخشیدن به گردون) آنهم از دید شاعری که نگاه اش بر همه جا و همه سنتها و قراردادها، از جمله مسئله «غیار» یهودیان احاطه داشته است. اما با این همه چرا بسیاری از اهل شعر و ذوق «فرخی» را از او شاعرتر دانسته اند؟ حرف همین جاست. آیا مگر نه به علت سادگی محض و نگهداشت حالات شعری، بدون هر نوع

تصنع و تکلفی است که لازمه نظم است نه شعر. همانها که در شعر «سعدی» هم بود و نه در شعر «صائب». «سعدی» شاعر سراینده‌ای بسا سروده‌ای نه چندان متخیل. و «صائب» صنعتگر سازنده‌ای باساخته‌ای متخیل، شعر «سعدی» شعری است ساده و انگیزنده تأثر و شعر «صائب» شعری است مشکل و انگیزنده تعجب، همان که عوام در برابر آن بهت زده می‌شوند و در همین بهت زدگی به قضاوت می‌نشینند. غافل از اینکه: این شعر بوده است که به سراغ «سعدی» می‌آمده:

بیند یکنفس ای آسمان در یچه صبح

بر آفتاب، که امشب خوش است باقمرم

و این «صائب» بوده است که به سراغ شعر می‌رفته است:

از شهیدان نگاهت ناله هرگز بر نخاست

گوئیا از سرمه دادند آب شمشیر ترا

که اگر ندانیم سرمه سبب گرفتن صداست، معنی شعر روشن نخواهد بود. تفاوتی که همان تفاوت میان شعر و مضمون‌سازی است. اما معیار همه اینها چیست. چرا فی المثل «امید»، که از نظر نیروی تخیل شاعری است نسبتاً ضعیف، از زمره چند نفر محدود شاعران خوب امروز محسوب می‌شود؟ برای اینکه او صرفاً به تخیل شاعرانه اتکاء ندارد. او با «زبان» طرف است، او با زبان فارسی و زبان شعری خود «برخورد» می‌کند کار او حاصل این برخورد آگاهانه و بدیع است. و نه مثلاً «بادیه‌نشین»، که خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود و تنها به نیروی تخیل اش اتکاء داشت و نه فقط او که «نادرپور» هم. چنین است که می‌توان گفت: شاعرانی که جهات پیشرفت رگه کارشان معلوم نیست؛ اگر نتوان گفت شاعرانی ضعیفند می‌توان اعتراف کرد که شاعرانی مانده‌اند. زیرا نباید تصور کرد، همین که شعری پراز

تشبیهات و تزیینات زائد و متظاهرانه بود ، بی‌هیچ نشان کوششی و پرداختنی و ساختنی، دلیل قدرت گوینده آنست.

سخن کوتاه: شعر امروز شعر «حرف» نیست، شعر حرفهای غلبه سلنیه نیست ، شععار نیست، تجرید و انتزاع نیز نیست ، تصویر محض و نمایش محض هم نیست. بل نتیجه مساعی آن دسته از شاعران آگاهی است که به واسطهٔ ارائه فرمها و شکل‌های تازهٔ شعری ، از نظر تحکیم مبانی شعر جدید و نیز ترکیب و تنظیم صور ذهنی و ظاهری، در جریان طبیعی واژه‌های همخون، «ساختمانی» استوار و ماندنی گرفته است.

حاشیه‌ای ... ۱

شعر ارمنی در طول تاریخ خود، بیشتر شعری با بیانی مستقیم و روایی بوده است. واغلب در مسیر رمانتیسم متداول، که حماسه‌شان هم در جامه غناست و حتی بیان آوارگی‌شان هم، تا آنجا که شاعران مقتول در قتل‌عام ۱۹۱۵ ترکیه نیز - اگر چه شعری بسا نوعی بیان کنایی داشته‌اند - (امثال «سیامانتو» و «دانیل واروژان»)، از این جریان معمول برکنار نبوده‌اند. مختصه‌ای که اثرات آن را هنوز هم در شعر ارمنی می‌توان دید. در میان شاعران معاصر ارمنستان بیشتر و شاعران ایرانی ارمنی زبان، کمتر.

و اما از این شاعران ارمنی ایرانی، نخستین کسی که شعرش جز در خط اسلافش دیده شد - اگر چه همچنان زبان غنایی داشت - «زوریک میرزایانس» بود. بسا شعری در مسیر راستین شعر امروز و با بیان کنایی و تصویری. فاقد پرگویی، فاقد جملات قصاروار و فاقد روایتگری. آنچنان که پس از آن سوابق، وقتی شعر «بامرگ» او

۱ - این مقاله نخستین بار با نام «حاشیه‌ای بر شعر خائنس» در «جنگ اصفهان» شماره پنجم - تابستان ۱۳۴۶ (به مناسبت شعرهای «خائنس» به ترجمه دکتر هراوند قوکیان) به چاپ رسیده است.

چاپ و عرضه شد. به راستی جالب و جاذب بود:
چونان دریا که همسفر ماه است
تو نیز خاموش، با گامهای ناآرامت
همگام منی

همگام منی
سایه در سایه من
رخساره بر رخساره من
روز روز روزها...

که اگر چه به ظاهر چنین نمی نماید، اما در حقیقت شعری است کامل و در نهایت، ساده و بی غش و بسا بیان پیشرفته شعر امروز. شعری با مطلعی درخشان و برانگیزنده این پرسش که: چرا «دریای ساکن» (به اعتبار عدم حرکت به پیش و نه جنبش آب) همسفر ماه می شود؟ در صورتی که کلمه «سفر» حرکت به جلو را تداعی می کند؛ اما با آنکه دقت می توان فهمید که دریاست و دریای عظیم و وسیع، در تمام طول حرکت ماه گسترده است و ماه از کرانه اوست که طلوع می کند و در کرانه اوست که فرو می رود. تعبیری از مرگ که همه جا هست و از آن گریزی نیست. چرا که همواره همچون دریا دامن گشوده است. و همه جا بی اینکه حرکت واقعی داشته باشد سایه در سایه ما و رخساره بر رخساره ماست.

و اما سطر «روز روز روزها»؛ که هر چند خود به خود تکرار آن زیباست، اگر بدانیم که طنین «روز روز روزها»، در زبان ارمنی به حرکت نوسانی گهواره نیز گفته می شود: «or - or - orer» و تناسب حرکت گاهواره با امواج دریا، دریائی که تعبیری است از

مرگ و نیز تناسب گهواره و گور و مرگ، زیبایی و عمق شعر دو چندان می شود. همچون کشتی و دریا، دو همگام و همسایه و هم رخی که نا آرام می روند تا در آنسوی افق ناپدید شوند.

و پس از او، «گالوست خاننس»^۱. به شعر «زن خیابانی»! و نگاه کنید

وبه این خطاب:

دیگر مرو

همشب من باش... روح بیگناهم

تشنه گناه

دیگر مرو

که «زن خیابانی» را چگونه هم تمناست و هم ابا و آنگاه توجه کنید به سطر «تورفتی» که این بار برخلاف «دیگر مرو» نه به «روح بیگناه» که به «زن خیابانی» برگشته است. و چه اندوهناک:

شب است و دیر هنگام

تو رفتی

مدهوش و خاموش

به پاس نان

در طلب عشق

فرمانبردار، فرمانبردار

زن خیابانی!

اما این پیوستگی و تشکل را در همه شعرهای «خاننس» نمی توان

۱- «خاننس» از اعضاء گروه ادبی «نوراج» شاعر ارمنی زبان متولد و مقیم تهران که نزدیک شصت سال دارد. «با تمامی قلبم» تنها دفتر شعر اوست که ده سال پیش به چاپ رسیده است.

دید. مثلاً در شعر «۲۰۶۷»، که دو سطر خوب زیر:

نور را به جای نان جویده

از ستارگان آویزان شده

در کنار سطری از این دست، قرار گرفته است:

با قلب عظیم خود - با احساسات بی‌ریای خود

و اما اینکه گفته شد شعر «میرزایانس» و پس از او بیش یا کم، شعر دیگر اعضاء «نوراج»^۱ (با آنهمه سوابق رمانتیسیم و ایریسیم شعر ارمنی) از آن حال و هواها خارج شده و در مسیر شعر راستین امروز افتاده است، به نظر می‌رسد به علل زیر بستگی داشته باشد:

نخست - به این علت که گروهی بودند که گرد آمده در حلقه عقایدی مشترك به منظور پیشبرد ادبیات و شعر جدید ارمنی.

دوم - به این علت که این گروه در سرزمینی و در دوره‌ای از سیر شعری این سرزمین فعالیت داشته‌اند (پس از شهریور بیست) که از بحرانی‌ترین و پویاترین دوره‌هاست^۲. آنچنان که اگر «میرزایانس» گفته است:

۱ - گروه «نوراج» (= صفحه نو) سی و چند سال است که برپاست، از ۱۳۱۲ و ۱۳۱۴ (که اولین نشریه‌شان را به چاپ رسانده‌اند) با عضویت «ه. فالیان» «آ- اسلان» «م. قراکیان» «ک. مکر دیجیان» «آ- مکر دیجیان» «ک- خاننس» و «آرا» و پس از سالها «ر- بن» و «میرزایانس». در حال حاضر اعضاء این گروه این پنج تن‌اند، «آ- مکر دیجیان» و «م. قراکیان» «آرا» «ر- بن» و «خاننس». از میان اعضاء نوراج به جز این پنج تن (گذشته از «م. قراکیان» که خود رفت) همه را مرگ برده است.

۲ - «خاننس» گفته است: «بعد از جنگ دوم با شعر جدید ایران آشنا شدم و به عنوان شاعری ارمنی که در ایران زندگی می‌کند، شعر ایران را دنبال می‌کنم» (از نامه او به دکتر قوکیان)

سرنوشت مرا همچون جامی
 بردست گرفته است
 و عطش پوچ دیرین خود را از من سیراب می کند
 تا چون سرمست شود
 مرا به ماه بکوبد

این نوع تصویر پردازی را به اغلب احتمال در تاریخ شعر ارمنی
 نمی توان سراغ کرد. یا وقتی «خاننس» می گوید:

ای خورشید رخشان، اینک سایه من باش
 سایه عظم و نورانی من
 بگذار آفتاب تو گردم

این را درست در خط و خط فکری شعر امروز بساید دید. و نه
 به دلیل اینکه او در این زمان زندگی می کند. که در همین زمان هنوز
 هم در ارمنستان، شاعرانی مشهور هستند که همچنان در همان خط
 لیریک و رمانتیک متداول حرکت می کنند. امثال «واهاگن داوتیان»
 و «بارویر سواگ»

در هر صورت باید اقرار کرد که شعر معاصر ایران، در شعر
 این گروه بسیار تأثیر کرده است و ماکم یا بیش نحوه این تأثیرپذیری
 را در شعر «خاننس» هم می توانیم دید:

و مادرم را دیدم
 در اطاق گلی خویش
 نشسته در نور

که به احتمال اغلب، حاصل درگیری مدام اوست با شعر «فروغ»^۱

... با خوش و خوش چادر مادر بزرگ آغاز می شد

و با ظهور سایه مغشوش او در چارچوب در

— که ناگهان خود را رها می کرد در احساس سرد نور

و ایستادن مدام در کنار پنجره شعر «فروغ»، پنجره‌ای که ذهن شاعر را

به طرف چشم اندازهای تازه به حرکت در آورده است:

پنجره‌ای بسته‌ام

ایستاده در برابر شب

و جز او تأثیر از «ژاک پره‌ور» و «بل الوار» (که خود اعتراف کرده

است) و بالاخص «میرزایانس»، که شعر جدید ارمنی بی شک مدیون

اوست.

۱- «خائنی» در معرفی «فروغ فرخزاد» بسیار کوشیده است؛ در جراید ایران و ارمنستان و... بخصوص در این شماره «نوراج». که سه شعر «فروغ»، «تولد» دیگر» و «کسی که مثل هیچکسی نیست» و «پنجره» را ترجمه و چاپ کرده است.

اگر گفته‌اند: «ادبیات برای بارور شدن خود در هر نسل به طبع متمایز معدودی از هنرمندان وابسته است»^۲، این بدان معنی نیست که گفته شود بنا بر این انتقاد بالاعم و نقد شعر بالاخص بی‌مورد می‌نماید. آنهم با این استدلال که: اگر آن طبایع معدود در هر نسل وجود داشته باشند، پیداست که بی‌توجه به هشدارها و بیدارباشهای منتقد نیز، خود سرنوشت فلان هنر را تعیین خواهند کرد. و اگر هم آن معدود هنرمند وجود نداشته باشند، پس نقد هنر به طور کلی چه دردی را درمان خواهد کرد و چه راهی را نشان خواهد داد. و نیز بدان معنی نیست که چون در تاریخ هنر معاصر ما این معدودی چند، دست‌کم در زمینه شعر به ظهور رسیده‌اند مثلاً «فروغ» «اخوان» و «شاملو»، شاعران دیگر همه راهها را مسدود بینگارند و بهمین بهانه دانسته و

۱- این مقاله قبلاً با عنوان «از سر چشمه تا مصب» در جنگ اصفهان- شماره ششم- بهار ۱۳۴۷ به طبع رسیده است.

۲- رگ، ازراپاوند - اندیشه و هنر. ش- ۶- ص ۱۳۴۱- ۴۴۱.

نادانسته - به راه تقلید و نسخه برداری پای نهند. همچنانکه هم اکنون اغلب تازه کاران وحتى تنی چند از سابقه داران در همین دوسه راه قدم برمی دارند. و عجیب راضی که گویی جز راه این شاعران هیچ راهی وجود نمی تواند داشت. و گاه در این نسخه برداری چنان پیش می روند که تمیز آن از اصل، جز برای معدودی شعرشناس بسیار مشکل است. اکنون بنظر می رسد که آغاز کار منتقد از همینجاست. به این معنی که پیش از پرداختن به مسائل اساسی شعر و ارزیابی کامل آن، تنها راه درست و قدم نخستین نقد شعر اینست که باید دید فلان شعر («بدل» است یا «اصل» و این نه کاری است آسان، که اگر آسان بود تا به حال شده بود. به این قسمت نگاه کنید!

«صد ایشان را بشنوید - که - به صدایی همه دلگیر...
 دلگیر + نوحه سر داده اند + ... هان! + آیا از سخنم
 در دلتان گزندی افتاد + گزندگان پایدار! + خود اگر
 مسیح را بر صلیب به سخره گرفته اید + - که پای در میخ
 دارد - + و محمد را - که بیابانی خشک را چشم در راه
 باران بود - + ماه آفرید را انکار نمی توانید - که یابوی
 سپید را به آسمان ها برد - انسان را نبرد!»

شماره ۳۲ - خوشه - سال ۶۴

قسمتی از يك شعر که در اولین نظر پیداست نسخه برداری ساده ای از شعر شاملوست. چه از نظر «حرف» و خط محتوایی شعر شاملو، خاصه آنجا که خشمگین می شود و دشنام می دهد؛ و چه از نظر کلمات و ترکیبات و زبان ویژه او. و این چنان است که وقتی خواننده به این دوسطر می رسد: «آیا از سخنم در دلتان گزندی افتاد - گزندگان پایدار»، اگر اندک آشنایی با شعر شاملو داشته باشد، خنده اش می گیرد.

به این پاره نگاه کنید!:

خنجر نامت را وام ده + تا پوستواره شب را +

از هم + بردرم

شماره ۲۲ - خوشه - سال ۴۶

که هر چند پاره زیبائی است و شعر، (درست به خلاف پاره قبل که شعر نبود) پیداست که چه از نظر بیان و چه از لحاظ مفهوم کاملاً مقتبس از تعبیرهای عاشقانه «شاملو» ست. یا به این پاره نگاه کنید:

فضا خنده‌ای زد + به فراخناکی + هم بدان

هنگام که خاک + وزمین + در اندیشه ویرانی باغ بود +

... در سرایش «رفتن» - اینک - + نیاز اندوه سنگی

دره‌ای را - نی لبکی می‌زنم + و از نوای نایی از این دست

+ در امتداد دره دلم می‌گرید.

شماره ۲۳ - خوشه - سال ۴۶

که نه تنها از نظر ترکیبات و کلمات، مثل «از این دست»

دره‌ای را (= برای دره‌ای) «به فراخناکی» که از لحاظ محتوا نیز،

شعر شاملو سرمشق شاعر بوده است.

این چنین نسخه برداری‌ها را عیناً به تقلید از شعر «امید»، «رؤیا»

«فروغ» و حتی «سپانلو» و «احمدی» نیز می‌توان دید. به این پاره

نگاه کنید:

هر منحنی - آهنگی بود + زیباتر از - برنامه جمعه

رادیو ایران + و غمگین تر از - صبح شنبه پسر دبستان +

ورها تراز - دست عاشق فاحشه نخستین روز - و ساده‌تر

از - تماشای برگ بهار باران عصر + و نیمته‌های سرخ -

دامنهای مشکى عاشق - سلامهای دیگر تا کدامین بکارت
دروغ سلام.»

جزوه شعر شماره ۲

پاره‌ای که پیداست دو زبان جداگانه دارد، از سطر اول تا نیمته‌ها...» زبان شعر ساده «احمدی» و از «نیمته‌ها» به بعد زبان شعری دشوار اوست. و نشان‌دهنده اینکه: «ابهام و پیچیدگی در شعر او ناشی از آنست که هنوز در مرحله استعمال لغات است و با روش دشواری مقصود خود را بیان می‌کند». اگر چه گمان می‌رود حرف «الیوت» بیشتر به آنها برمی‌گردد که در مراحل پیشرفته‌تر از این مرحله‌اند. به این پاره دیگر نگاه کنید!

«کاشیکاری‌های کدر حاشیه روز می‌خواستند + تا خورشید،
توریستی از مغرب باشد + در بیمارستان پائیز جوانه
های مدرسه‌ای بهار بستری هستند».

جزوه شعر - شماره ۱۰-۱۱

که در وهله اول پیداست که صرفاً به منظور توصیفی مجرد نوشته شده است. گویی شاعر نشسته و فکر کرده که این بار «غروب» یا «پائیز» را چگونه توصیف کند آنچنان که تا آن زمان وصف نشده باشد. و ناگزیر وقتی به این تصویر دست پیدا کرده، به رضایت رسیده است. غافل از اینکه دستیابی به توصیف‌هایی که به صورتی مجرد و جدا از کل متشکل شعر صورت گیرد، کاری بیهوده خواهد بود و

حاکمی از این که گوینده آن توصیف‌ها عاری از هرگونه اندیشه شعری و خط فکری مشخصی است. و همین است که وقتی به شعری از شاعری بیش یا کم مستقل نگاه می‌کند، جز به به‌ظواهر آن شعر نمی‌تواند برسد و طبعاً به آن بیندیشد و در اعماق آن فرو رود.

بنابراین توضیحات، این گونه شعرها، چون نسخه بدل اصلند، بی‌ارزش و بیرون از دایره نگاه ناقد خواهند بود. تنها حرفی که به شاعران این شعرها می‌توان زد اینست که: «زیر تأثیر هنرمند بزرگ که می‌توانی قرار بگیری، اما نه تا بدین حد پاك نهاد (لابد ساده لوحانه) که یا دیگران را از این وام بیا گاهانی یا بکوشی تا آن را پنهان داری.»^۱ و این نکته وقتی روشن می‌شود که بدانیم همه شاعران پیشرفته امروز ما، هر يك به نوبه خود شاعری موفق پیش از خود داشته‌اند که عیناً از شعر او نسخه برداری کنند، ولی همچنان که دیدیم آنان تنها راه را شناختند و بتدریج به راه مخصوص خود قدم گذاشتند برای مثال: «شاملو» و «آینده». که هر دو از اولین شاعرانی بودند که مستقیماً شعر «نیمه» را و با دقت هرچه تمامتر پیش چشم قرار دارند، و لسی دیری نپائید که آن به «هوایی تازه» رسید و با زبانی دیگر طرف شد و این همچنان در همان هوانفس زد و به همان زبان بسنده کرد. که تا امروز نیز کرده است:^۲

در انزوای دست ولیکن

پیدایش خبر

حتی به کار ساختن کور سوز نیست

۱- نگاهی به گذشته - اندیشه و هنر - ش ۳ - س ۱۳۴۳ - ص ۳۵۳ دوره جدید.

۲- از آخرین شعرهای «آینده» چاپ شده در شماره ۸۴۵ مجله فردوسی ۱۵

گویي در کار شاعري همین يك راه است. و کسی شاعر موفقی است که فقط آن راه را كاملاً شناخته باشد. و این حقیقتی است كه: «وجود شاعرانی دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه كار را گمراه می سازد»^۱ همچنانكه نفوذ «نیما» و «شاملو»، «اخوان» و «فروغ» بسیاری را (+ اگر نگوئیم گمراه ساخت) به توقف واداشت. همینجاست كه به جرأت می توان در شاعر بودن همه آن گمراه شدگان (یا متوقفان) به تردید نگریم. چرا كه اگر شاعر واقعی بودند نه تنها گمراه نمی شدند، بل همین شناسائی ها و تأثیر پذیريها باعث می شد تا به تجربیاتی تازه تر دست زنند. همچنانكه «شاملو» دست زد. و این را در همان سالها برخی از شعرهای «هوای تازه» بود كه به ما گفت و در حقیقت باعث شد تا به وضوح بیشتری درك شود كه: «هر عصر دارای مزایا و خصیصه های فراوان است؛ اما فقط بعضی اعصار هستند كه آن مزایا و خصائص را مانند گار می سازند. هیچ شعر خوبی را نمی توان بیست سال دیرتر از زمانش سرود. زیرا چنان شعری منحصرأچنین نشان می دهد كه سراینده شعر در كتابها، سنن و حرفهای قراردادی به اندیشه پرداخته، نه در زندگی»^۲. و این را نه تنها بر شعر «آینده»، كه بر شعر «نادرپور» و «كسرایي» و بسیاری دیگر هم می توان انطباق داد. زیرا این هردو نیز كاری می كنند كه مدتهای مدید از زمان آن گذشته است. و لاجرم هیچكدام به شعر پیشرفته و موفق (در صورت ادامه این راه) نمی توانند دست یابند. در حقیقت اینان از زمره شاعرانی هستند كه «... در بند فتوحات تازه نیستند و ترجیح می دهند كه قوای خود را در وطن

۱- از حرفهای الیوت.

۲- نگاهی به گذشته - اندیشه و هنر - ش ۳ - ص ۱۳۴۳ - ص ۳۵۳ - دوره جدید.

مألوف و قلمرو کوچک خویش استحکام بخشند (در صورتی که) جهان بالقوه از آن شعر است ولی از آن چشم می‌پوشند»^۱ و این حقیقتی است که می‌توان آن را با توجه به دو مسیر جداگانه ولی عقب‌مانده و محدود شعر امروز ما بهتر درک کرد. از يك طرف «شعرهای دورهای» و از طرف دیگر «شعرهای گمراه»^۲: آنها، که یکبار به «مردم» (شنوندگان) نزدیک می‌شوند و اینها، که برخی به شنوندگان روی می‌آورند و برخی دیگر به تصویرهای مجرد و منتزع. به عبارت دیگر در مثلثی که يك رأس آن «شاعر» و دورأس دیگر آن «مردم» و «واقعیت» یا حقیقت شعری‌اند، تنها به‌سوی یکی از این دو رأس حرکت می‌کنند. و همین حرکت به سوی يك رأس و دوری از رأس دیگر است که ناگزیر دایرهٔ محاط در مثلث شعری آنها را بسیار کوچک می‌کند.^۳

بنابراین، غیر از این دوجریان که در کنار شعر واقعی ما، به حرکت از پیش معین خود ادامه می‌دهند، باید گفت اغلب شعرهایی که امروز صادر می‌شوند نسخه بدل شعرهای «اخوان»، «شاملو»، «فروغ» و نیز «احمدی»‌اند و لاجرم غیر قابل اعتماد و انتقاد. پس گفتهٔ «هاکسلی» تنها بدین معناست که ما از میان اشعار این «طبعهای معدود متمایز در هر نسل» است که بسیاری از معیارهای نقد را می‌شناسیم. زیرا که: «انتقاد به مقدار زیادی قوانین تجربی است، بیدارباشهایی است که به تجربه به‌دست آمده و (در حقیقت همین است که) نقاط ثابتی برای

۱- آلدوس هاکسلی - سخن - دورهٔ سیزدهم - شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ - ص ۱۱۷۲.

۲- رك: به مقالهٔ اول همین کتاب «قسمت شعرهای دورهای و گمراه».

۳- رك: جنك اصفهان - دفتر ششم - مقالهٔ «خصالت شعر» - س-ك استید - به ترجمهٔ

عبدالحمین آل رسول.

حرکت به دست می دهد»^۱ پس اصل اینست که وقتی شعرهای «اصل» را از شعرهای «بدل» تمیز دادیم، که علی التحقیق قدم نخستین نقد شعر است، توجه داشته باشیم که انتقاد یعنی «تنظیم معرفت حاصل، به طوری که دیگری یا نسل بعد به آسانی بتواند قسمتهای حیاتمند و زنده را تشخیص دهد و بر سر موضوعهای متروک وقت ضایع نگرداند.»^۲ و اگر خواستیم این وقت را ضایع نکنیم، زیرا «... نمود یا آزمایش یکی از شعرها می تواند وقت بسیاری را حفظ نماید.»^۳، مجبوریم که به نقدی صحیح و اصولی، بیشتر از آنچه اکنون هست توجه داشته باشیم و به خصوص در این نکته کاملاً دقت کنیم که اگر گفته شد ما، از میان آن شعرهاست (= شعرهای پیشرفته) که بسیاری از معیارهای نقد را می شناسیم، این بدان معنی نیست که به همان معیارها اکتفا کنیم. زیرا هر شاعری (برای شعر خود) و هر منتقدی (برای شعر دیگران) وقتی شاعر است و منتقد است که از میان این شعرها به ساختها و شکلهای جدیدتر و زبانی متوسع تر و تجربیات تازه تری دست یابد. به عبارت دیگر ناگهان به زاویه ای برسد که اگر کاوش کند، مطمئناً به پنجره ای در ورای آن دست خواهد یافت. چرا که به راستی «آن ملتی که به ایجاد نویسندگان و بخصوص شاعران بزرگ ادامه ندهد، زبانش روبه زوال خواهد رفت. فرهنگش زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قویتری به کلی جذب شود... زیرا اگر ادبیات زنده ای نداشته باشد بیشتر و بیشتر با ادبیات گذشته بیگانه خواهد شد. اگر تدوام را نگه ندارد، ادبیات گذشته اش بیشتر از او دور می شود.

۱- نگاهی به گذشته - اندیشه و هنر - ش ۳- ص ۳۰۲ - دوره جدید

۲- از راپاوند - اندیشه و هنر - ش ۶- ص ۱۳۴۱ - ص ۴۴۰

۳- نگاهی به گذشته - اندیشه و هنر - ش ۳- ص ۳۰۸ (دوره جدید)

تا آنجا که چون ادبیات بیگانه‌ای در نظرش غریب می‌آید... از این رو که زبان پیوسته در تغییر است. با فشار تغییرات گوناگون مادی در محیط‌مان، طرز زندگیمان تغییر می‌کند و اگر آن چند مردی را که حساسیت استثنایی روی لغات یکجا در خود دارند، نداشته باشیم، توانائیمان نه تنها در بیان بل در احساس هر چیز حتی خشن‌ترین عواطف به پستی خواهد گرائید^۱ و این چه حقیقت غیر قابل انکار و تا چه پایه قابل تأمل است برای آنان که در این سرزمین کماکان کار نویسندگی و شاعری را از ساده‌ترین کارها تصور می‌کنند. یا به قصد کسب لذتی آنی و حصول شهرتی موقت به آن پناه می‌برند. و یا در نهایت آنرا داروئی و قرص مسکنی برای دردهای حقیر خود می‌دانند.^۲ و انگار که گفته «الیوت» در مورد شعر ایران ماست. شعر پس از حافظ. و این حقیقتی است که تا قبل از «نیما» فرهنگ‌داران ما با ادبیاتشان آنچنان

- ۱- وظیفه اجتماعی شعر - ت - س - الیوت، اندیشه و هنر ص ۱۵۵۳
- ۲- «احساساتی که شعر امروز وظیفه بیان کردن آنها را به عهده گرفته است، احساساتی پوک و غالباً غیر انسانی و تقلبی‌اند. شاعر تنها آموخته است که از درد سخن بگوید. گویی آنچه از درد تهی باشد شعر نیست. درهایوی اجتماعی که بلندگوهای رادیو و پرده‌های سینما و تلویزیون و صفحات رنگین روزنامه‌ها و مجله‌ها جریان ذوق و احساس او را منحرف و مسموم ساخته، گوینده شعر می‌خواهد تنها با مکرر استعمال کردن کلمه «درد» بیان کنند تمام اضطرابها، آرزوها، حسرتها و بیماریهای چنین اجتماعی باشد. زندگی اکنون پر از خفقان است. اما شعر از هر گونه فریادی تهی است. ملاحظه‌کاری، رعایت بعضی قواعد و رسوم، ترس، شرم و شهرت طلبی، دیوارهایی هستند که برگرد شاعر امروز کشیده شده‌اند. او در اندیشه طغیان و شورش بر ضد عوامل فساد و انحطاط جامعه اش نیست. و همانطور که گفتیم فقط یاد گرفته است که بگوید: «آه من درد می‌کشم» و تصور می‌کند که رسالت خود را با بیان این جمله به پایان رسانیده است...»

«فروغ فرخزاده» ص ۱۲-۱۳. «آرش سیزدهم» به نقل از «آزنگ جمعه» شماره‌های

بیگانه شده بودند که بعید می نمود این همان شعری باشد که در حرکت ذهنی «حافظ» به اوج خود رسیده بود. به عبارت دیگر زمام شعر ما در دست کسانی بود که برای این که شعری گفته باشند «نصاب» فارسی و عربی و عربی و انگلیسی می ساختند. «صرف عربی» را منظوم می کردند. در بیتی «حبوبات» و در رباعی بی بیان انواع افعال عربی را ملتزم می شدند. و عجیب اینکه این همه را نیز جزو زیباییهای سخن می دانستند و «صنعتش» می خواندند و «مراعات النظر» و «التزام» یا «لزوم مالایلزم» اش نام می نهادند. و به تبع از سلفشان که «حجره و شتر» را در هر مصراع از یک قصیده التزام کرده بود، به مناسبت تعمیر گنبد «قم» قصیده ای بلندبالا می ساختند که از هر مصراع آن ماده تاریخ ترمیم گنبد در می آمد. و برای ایستادن در مقابل مردی که هزار و سیصد سال پیش و بیشتر خطبه ای بی حرف «الف» ساخته بود، قصیده ای بی حرف «الف» می ساختند. شصت هزار بیت بی معنی سرهم می کردند، آنهم با این شرط که اگر فقط یکی دوسه بیت آن معنی احمقانه ای به خود می پذیرفت، مجازات شوند. تشك کشتی پهن می کردند و با رجز خوانی به زبان کلمات بدبخت پشت «انوری» و «خاقانی» را به خاک می رساندند. «مسمط فاکهیه» می پرداختند و شعری می ساختند که در هفت «بحر» خوانده شود و این همه را قدرت می انگاشتند.

و به راستی از حافظ به بعد جز تلاشی نه چندان به آئین که در دوره رواج «شیوه هندی» به وقوع پیوست، سرزمین ما در زمینه شعر چه تلاشی داشت. اینجاست که یکبار دیگر باید «نیما» را ستود و نیز همه شاعران کوشنده پس از او را، که بعد از ششصد سال علمداران فرهنگ واقعی ما شدند و ما را به شناختن شعرهای «اصل» و «بدل» توجه دادند. «بدل» هایی که اگر قبلا در طول ششصد سال پیدا شده بود،

مع الاسف در این چند دهه اخیر بیشتر از آنچه تصور می‌رود، پیداشده است.

۲

«مهرداد صمدی» نوشته است: یکی از منتقدانی که در آغاز پیدایش مکتب ایماژیسم بر آن تاخت، آن را نوعی هیروگلیف شعری خواند، اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد و آنرا مبین‌تر از سمبولیسم می‌سازد، آنست که این نوع هیروگلیف برای هر کسی معنایی بخصوص دارد. به عبارت «جبری» اگر «اتحاد ریاضی» سمبولیزم $x+y=2$ بود، ایماژیسم $x+y=a$ می‌باشد. و کمال ایماژیسم آنست که گاهی بی آنکه بتوانیم برای a و y و x ارزشهای ملموس بیابیم، شعر منظورش را به ما تحمیل می‌کند. اینگونه ابیات ناب در شعر «احمدی» کم نیست.^۲

آنچه در میان این حرفها (دروهمه اول) جالب می‌نماید، اشاره به این دو فرمول و رسیدن به آن نوع شعرهایی است که مشمول فرمول $x+y=a$ می‌شوند. و در حقیقت از شعرهای مشمول اتحاد ریاضی

۱- این را ظاهر آداستن اسپندره گفته است، «شاعران ایماژیست مانند H. D. (= هیلدا دولیتل) بی آنکه خود آگاه باشند، کوشیدند تا با تمرکز خواص خویش در خلق تصاویر و فراغ خاطر از بیان مفاهیم، اشعاری تشریح ناکردنی و نزدیک به موسیقی بسارایند. اینان جانبدار آن گونه شعر بودند که تفسیر کامل آن ناممکن و هسته آن تصویری از کلام ساخته و تجزیه ناپذیر بود. اینان می‌خواستند شعر را از بند قراردادهای اندیشه‌های کهن برهانند و تصویری را که در برخورد با وجهی از زندگی نو، عریان در خاطر نقش می‌بندد، همانگونه عریان بیاورینند.»

سخن - دوره سیزدهم - شماره ۱۱-۱۲ - ص ۸۹۱

۲- جنگ طرفه - شماره ۲ - ص ۱۲۹.

اول ناب‌تر و با ارزش‌تر نند. به عبارت دیگر اغلب شعرهای «احمدی» از بیشتر شعرهایی که روال منطقی خاصی دارند و تنها یا یکبار یا چندبار خواندن، تمام مشکلات آنها حل می‌شود، دارای ارزشی بیشتر نند. اما بی‌اینکه از این نکته اساسی بگذریم، بساید گفت آنچه در حرفهای او کاملاً نادیده گرفته شده و منجر به قضاوت کلی شده است، قضاوتی که لاجرم همه شاعران را بر این دوپله و در کنار این دودرچه ویژه قرار می‌دهد، مسئله «نسبی» بودن این دو فرمول و قرار گرفتن آنها در پله‌ها و مراحل تدریجی است. بدین معنی که چه بسا امکان دارد به شعرهایی برخوردیم - و چه بسیار - که اگرچه فرمول $x+y=a$ را مضمول شوند، اما از نظر مرتبه شعری، پائین‌تر و بی‌ارزش‌تر از شعرهایی باشند که با فرمول $x+y=2$ قابل انطباقند. بنابراین کاملتر و درست‌تر آنست که این هر دو فرمول را (بدون اینکه به ایماژیسیم و سمبولیسیم محدود کنیم، اگرچه بیشتر شعر «تصویری» است که در خط a حرکت می‌کند) به این منظور که هر یک از اینها نمایندۀ مرحله‌ای از مراحل شاعری باشند، به این صورت بنویسیم:

مرحله اول $x+y=a$

مرحله دوم $x+y=2$

مرحله سوم $(x)+(y)=(a)$

مرحله چهارم $(x)+(y)=(2)$

مرحله پنجم $«x»+«y»=«a»$

پنج مرحله‌ای که آنها را در مجموع می‌توان مراحل تکامل شعر هر شاعری دانست. هر شاعری که زمانی به کار شعر آغاز کرده است و به نسبت استعداد و کوشش خود، در یکی از مراحل متوقف شده یا از تمامی آنها بر گذشته و احیاناً به پنجمین مرحله نیز که والاترین و

بالاترین مرحله‌هاست، رسیده است.

اما اگر این مراتب صرفاً به‌همین پنج مرحله محدود می‌شوند از این روست که به احتمال اغلب شاعران طراز اول امروز ما از مرحله پنجم برنگذشته‌اند و الا چه بسا مراحل بالاتری هم باشد. که حتماً هست لابد جایگاه شعر شاعران بزرگ طول تاریخ.

بنابر این پیش از اینکه بیایم و اتحاد ریاضی $x + y = 2$ را معادل سمبولیسم و $x + y = a$ را مرادف ایماژیسم قرار دهیم، علی‌التحقیق صحیح‌تر آنست که برای تمام شعرهایی که کمتر یا سخت‌تر منطق‌درونی خود را نشان می‌دهند، یا گاهی به‌نظر می‌رسد که اصلاً نشان نمی‌دهند، و کم یا بیش به‌حاصل نامشخص a می‌رسند، فرمول $x + y = a$ را و برای آن دسته شعرها، که به‌مجرد یکبار خواندن یا چند بار خواندن، تمام روابط آنها روشن می‌شود و در حقیقت به‌حاصل مشخص y راه می‌برند، فرمول $x + y = 2$ را به‌نشان علامت برگزینیم.

۳.

هر شاعر تازه کاری، وقتی به‌سرودن شعر آغاز می‌کند، معمولاً فاقد آن تربیت ذهنی لازم و آشنایی با کلمات و قدرت تنظیم سطور پراکنده‌ای است که بر روی کاغذ آورده است. به عبارت دیگر شاعر از شعر ضعیف‌تر می‌نماید. ذهن به‌حرکت می‌آید، شعر سیلان می‌کند، اما کلمات در معرض انعطاف این حرکت و سیلان نیستند. گریزان و فرارند. شاعر قدرت مهار کردن و منظم کردن این جوشش را ندارد. ذهن شاعری که در این مرحله نخستین سیر می‌کند معمولاً گیج و آشفته است. و اگر شعر او مبهم بل غریب به چشم می‌آید، نه معلول «تاری شبی است که شعر وظیفه کشفش را دارد» که به‌علت آشفته‌گی، بی‌نظمی و اختلال سازمان ذهنی اوست. زیرا به امتحانی

که علی‌الدوام باید متحمل شود تن در نداده و در نتیجه به تجربیاتی که باید برسد، نرسیده است. به تکه زیر نگاه کنید !:

پناه‌نم‌زنده اشياء نور را - قطره‌های جامد شفاف - + ترسیده
ازوهم سبع تاریکی - ملجاء - در ظلمت گسترده جنگال
شب + درانحنای گیوه مات و سپید سالمندی رهگذار که
لقمه‌های گام را آزمندانه می‌بلعد + و در صمیم را کدزرات
چرخهای کالسکه‌بی فروت که فرسودگی را منصفانه میان
اسب و صاحبش قسمت کرده است.»

جزوه شعر - شماره ۷-۸

پاره‌ای که نشان می‌هد سراینده آن قادر نبوده است حرکت ذهن خود را مهار کند. آنچه مسلم است به چیزی اندیشیده، در زاویه‌ای ایستاده و حتی سعی کرده است که حتی الامکان به جایی برسد، اما از آنجا که ذهنی تربیت شده نداشته، به چنین مشکلی از نظر نحوه زبان و روال جمله‌بندی برخورد کرده است. آنچنان که اگر روزی به عنوان شاعری شناخته شده که تمام مراحل سیر و سلوک شاعری را طی کرده باشد و با معرفت از این سیر و سلوک و با «عرق‌ریزی روح» به مرتبه‌ای والارسیده باشد، به احتمال اغلب اعتراف خواهد کرد که: «تصور می‌کنم در نخستین اشعارم آنچه را می‌خواستم بگویم، بیشتر از آن بوده است که بدانم چه می‌خواهم بگویم. (زیرا) برای بیان آنچه می‌خواستم بگویم، الفاظ و وزن آنها در دسترس من بودند ولی من بر آنها چیرگی نداشتم که به شکل قابل ادراکی مستقیماً مقصود خود را با آنها بیان کنم.»^۱ اما در این پاره بی‌وزن، اصولاً نحوه زبان

و بیان مبهم و ذهنی دوسطر نخست، کاملاً بانحوهٔ زبان و بیان روشن و عینی دوسطر بعد تفاوت می‌کند. و به نظر می‌رسد که دوسطر اول از يك ذهن و سطور دیگر از ذهنی دیگر تراویده است. گویسی شاعر می‌خواسته است در توضیح دوسطر نخست از سطور بعد مدد گیرد. ولی بی منطقی ذهن نامجرب و مبتدیش مانع از شکل ناقص و ابتدائی شعر شده است.

بنابراین (نه تنها برای شعر احمدی که در برخی شعرهایش از این مرحله دوم نیز گذشته است، بلکه به نسبت) برای شعر مذکور نیز می‌توان فرمول $x+y=a$ را قائل شد و آنرا «مرحلهٔ نخستین»، و از $x+y=2$ (= دومین مرحله) فروتر دانست. زیرا در شعر شاعرانی که تنها از مرحله نخستین در گذشته و حتی المقدور از آن اغتشاش ذهنی رهایی یافته و لاجرم بیشتر فرصت داشته‌اند که به کلمه و کلام بیندیشند، می‌توان آن شکل نسبی و محدود را دید:

«باگیسوان افشان + آویخته + پریشان + باخاطرات غم
+ اندوهگین + دژم + اینست بهار + از پله‌های سال
می‌آید پریده رنگ + با دستهای خالی - دل‌تنگ»
خوشه - شماره ۲۳ - سال ۴۶

همچنان که می‌بینید در این پاره (که قسمت اول از يك شعر است) هیچ گونه ابهامی وجود ندارد. بدین معنی که کلمات در آن جمع‌تر و رام‌ترند. آن اغتشاش ذهنی، آشفته‌گی و سرگردانی شاعر را (که در مرحلهٔ اول سخت محسوس بود) در این مرحله نمی‌توان احساس کرد. و شاید گذشتن از همین آشفته‌گی است که بسیاری از شاعران وارد در این مرحله را به‌تصور دستیابی به شعری متشکل و منسجم، به رضایت می‌رساند. بنابراین شعری را که دارای این شکل محدود نسبی

است می‌توان زیر فرمول $x+y=2$ قرارداد و این مرحله را «مرحله دوم» دانست و بویژه توجه داشت که به‌اغلب احتمال برای بسیاری از شاعران و بالخصوص آنان که با توسل به انواع شعر کلاسیک آغاز به شاعری کرده‌اند، نقطه شروع از همینجاست و ناگزیر حاکی از این که: شاعرانی که در این مرحله‌اند، نیز همچنان هنوز به مسائل اساسی شعر واقف نیستند و نمی‌دانند که چگونه می‌توان از حد این تشکل محدود نسبی گذشت و به فضائی متوسع‌تر و بازتر راه یافت. اما شاعری که شاعر است اندک اندک از این روابط متصنع در سطرها و بندهای شعر بیزار می‌شود و لاجرم ذهن را به حرکت می‌اندازد و دیگر مطلقاً فکر نمی‌کند که آیا عاقلانه است منطق موجود را درهم ریخت و باز به یک نوع بی‌منطقی و بی‌نظمی رسید یا نه؟

بنابراین اشارات، تنها، شاعرانی از این مرحله درمی‌گذرند که برآند هر لحظه به کشفی تازه برسند و تا شعرشان راهی به‌رهائی یابد، تمامی وجود خود را همراه شعر جساری کنند. احمدی و سپانلو را می‌توان از شاعرانی دانست که در هر صورت در این مرحله وارد شده‌اند هر دو شاعری که در لحظه سرایش شعر، خود را به دست ذهن سیال خود سپرده‌اند و فراموش نکرده‌اند که در لحظات سرایش شعر به سرمی‌برند. «سپانلو» اجتماعی‌تر و «احمدی» انتزاعی‌تر. و در حقیقت رونده در دو مسیر جدا از هم. اکنون جای آن دارد که به توجه این پاره از شعر «احمدی»:

فقط خواهی دانست

که وجود سرتاسریت

در یک واژه فراوان

در ملکوت گل کاغذی

وحی خواهد شد.

که «مهرداد صمدی» درباره آن گفته است: «در اینجا واقعاً تصاویر به جای شاعر شعر می گوید. شاعر کاملاً در زبان مستحیل شده است و این توفیقی است بس بزرگ که من در عجم معاصر سخت کم دیده ام»^۱ باید گفت: گذشته از این که حرفی به این قاطعیت را آنهم در بحث شاعر در برخورد بازبان و به استناد آن پاره، به تردید باید بساور کرد، مع الوصف نمی شود ناگفته گذاشت که: بی اینکه بخوایم همه شعر را جزء به جزء تفسیر کنیم، مجبوریم بگوئیم: علی التحقیق شعر است که از هر دو مرحله پیش در گذشته است. وقتی «احمدی» می گوید: «در يك واژه فراوان»، شما که خواننده اید فکر می کنید معنی این «فراوان» چیست؟ راستی آیا کلمه دنباله آن افتاده است؟ آیا در اصل «در يك واژه فراوان معنی» بوده و کلمه «معنی» از آخر سطر حذف شده؟ و آیا اصولاً چرا در دنباله کلمه «يك»، «فراوان» آمده است؟ و آیا «فراوان» به اعتبار «وجود سرتاسری» اوست؟ یا به معنی «سرشار» است؟ یا... «در این جای گفته گونیست که ادبیات یکی از محدود ترین هنرهاست و این محدودیت از آنجاست که ادبیات را مایه کار کلمات است. و کلمات را سوای آنچه در ادبیات از آنها برمی آید، مفاهیمی است. و این مفاهیم - هر چه به تعمیم تر و گسترده تر - باید در کار ادبی منظور شود. حاصل آنکه ادبیات هرگز آن گونه که برای هنرهای دیگر میسر است نونمی تواند شد. زیرا اگر هنرور در میدان ادب می توانست آن گونه که صورتگر یا بیکر تراش مواد کار خود را تغییر می دهد و یا انسان که آهنگساز آلات موسیقی خود را عوض می کند، مایه کار

خویش را به فراخور هنرش بگرداند، ادبیات نه تنها از زندگی مهجور می ماند بلکه از زبان نیز دور می شد.^۱

و اما چرا باید این نظرات را به تردید پذیرفت. شاید از این نظر که «اسپندر» «شعر» را نیز جزو «ادبیات» آورده است و نه جزو «هنر». آنسان که مثلاً «سارتر» اعتقاد دارد. آنچه مسلم است این را نفس شعر و به ویژه شعر امروز که محتملاً بیش تر از همیشه به شعر ناب نزدیک شده است، خود به ما می گوید. زیرا به تجربه دیده شده است که شاعر واقعی امروز، در صورتی که لازم افتاد «مایه خویش را نیز به فراخور هنرش خواهد گرداند». و این نه از زبان دور شدن که به زبان وسعت دادن است. و اتفاقاً یکی از اساسی ترین کارهای شاعران واقعی امروز، اینست که بکوشند حتی المقدور از زبان نثر دور شوند و سد کلمات را برای رسیدن به ذات «شیئی» و شناخت نفس «شیئی» بردارند و به زبان «شعر» نزدیک گردند. بنابراین اگر نه دخالت در زبان و برخورد تازه با آن، اما در هر حال «احمدی» از واژه «فراوان» بهره تازه ای برده است. چنانکه «رؤیا» از دو صفت زیر:

آب مراقبت نشده

آب بطور کلی

یا «فروغ» از واژه «سراسیمه» به عنوان صفت و نه قید:

و سارهای سراسیمه از درخت پریدند.

با توجه به توضیحاتی که گذشت می توان این مرحله را (مرحله ای که شعر «سپانلو» و «احمدی» در آن جریان دارد) پس از دو مرحله نخست و به عنوان مرحله سوم با فرمول $(y) + (x) = (a)$ نشان داد و

از لحاظ نقد شعر به اینجا رسید که فلان شعر که از شعر « احمدی » نسخه برداری شده (همچون بسیاری از شعرهای جزوه شعر) احتمالاً شعری «بدلی» است. و به عبارت دیگر در مرحله اول جای دارد $x + y = a$ نه مرحله سوم $(x) + (y) = (a)$. اما چرا؟! باید گفت اگر همان شاعر که پس از مرحله دوم، ذهن خود را به حرکت انداخته بود و منطق و نظم آن مرحله را برای رسیدن به فضاهای گسترده تر برهم زده بود و لاجرم به مرحله سوم رسیده بود، سیری طبیعی می داشت، و همچنان نیروی کوشندگی خود را از دست نمی داد، دیگر بار به منطقی و نظامی متشکل تر و منسجم تر و متوسع تر دست می یافت. همچنان که شاملو پس از شعرهای قسمت آخر «هوای تازه» که حاصل ایام سیلان ذهن اوست به شعرهای استخواندار و استوار راه پیدا کرد. به شعرهایی که دیگر (برخلاف اشعار مرحله سوم که در بحران سیلان ذهنی است و ناگزیر پیداکردن روابط آن دشوار) دست یابی به تمامی روابط آن شعر، کاری سهل می نمود. و حتی گاه متوهم بر این که نکند شاعر، نشسته است و شعر را با قصد و طرحی از پیش معلوم ساخته است.

در این مرحله، گویی حرکت ذهن شاعر از پیش، مسیر خود را می دانسته است. انگار شعر از آن جایی که شروع شده و ادامه یافته، جز به همان صورت نباید شروع می شده و ادامه می یافته و پایان می پذیرفته است. و هم از این روست که دست به ترکیب آن نمی توان زد. همچون «کتیبه» «امید» و «مرگ ناصری» «شاهلوی». هر دو شعری که از اشعار وارد در مرحله سوم که نشان دهنده سیلان ذهن شاعر و نظم شکنی اوست، برگزیده و به مرحله چهارم $(x) + (y) = (2)$ رسیده است. مرحله ای که فقط شاعرانی می توانند بدان راه یابند که متحمل مساعی بسیار در راه شناخت کامل مصالح شعر و به طور کلی در کار شاعری شده باشند و تدریجاً مراحل پیشین را (حتی اگر در ذهن خود) طی کرده

باشند، شاعری که در این مرحله سیر می کند، قطعاً از مراحل ابتدائی و متوسط شعر، گذشته است و برمداری از منظومه زبان راه می سپرد که بانوع کلمات و ترکیبات و طرز حرکت آنها در ذهن خود آشناست و باتوجه به همین آشنایی تدریجی نسبت به آنها و نحوه جایگزینی آنها در ذهن و رسیدن به حد والایی از زبان و بیان شعری است که می توان گفت به مرتبه ای ویژه از تربیت کلامی و زبان شعری رسیده است :

نیما ولی تو کاست خوانا

هم از آنگونه کاول برمی آید باز

زمردی در درون پنجره آوا

به روی در، به روی پنجره ها

به روی تخته های بام، در هر لحظه مهوور رفته، بادمی کو بد

نه از او پیکری در راه پیدا.

نیاسوده دمی برج، خروشان است دریا

و در قعر نگاه امواج او تصویر می بندند

شاملو آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آواز روی در خاموشی رحم

فرو افتاد

سو گواران به خاکپشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

بر آمد

امید: ... نشاندمش

به دست ما و دست خویش لعنت کرد

— «چه خواندی، هان؟!»

مکید آب دهانش را و گفت آرام:

— «نوشته بود:

کسی راز مرا داند

که از این رویه آن رویم بگرداند».

نشستیم و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم

و شب، شط علیلی بود.

فروغ:

من از سلاله درختانم

تنفس هوای مانده ملولم می کند

پرنده‌ای که مرده بود به من پندداد که پرواز را به خاطر بسپارم

نهایت تمامی نیروها پیوستن است پیوستن

به اصل روشن خورشید

و ریختن به شعور نور

آزاد:

در بستر بلندی از خارا

فریاد رود نیلوفر بود

— فریاد سنگ بر خاست

خورشید منجمد

خورشید سردخارایی — در شب

تاریک بود و خواب

و نیلوفر

— فریاد گر

در سنگهای خا را خونین بود

در عمق انجماد

رویا

آب هزار گیسو، آب هزار پلک
آب هزار حادثه در تنگه‌های دور
آب اطاق‌های در بسته
در خلوت پرنده‌های محجر
دهلیزهای درهم

— که جنحه و جنایت را

در عمق‌ها

پنهان کنند

سپهری

نور در کاسهٔ مس، چه نوازشهایی می‌ریزد
نردبان از سردیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد
پشت لب‌خندی پنهان هر چیز
روزی دارد دیوار زمان، که از آن چهرهٔ من پیدا است
چیزهایی هست که نمی‌دانم
می‌دانم سبزه را گریبکنم خواهم مرد

آتشی:

... از این شکسته عرشهٔ پرتجر به

— میراث نوح — گفتم:

با جفت‌های دام

چون پا نهم به خشکی موعود

برشانه‌های برهنه‌ام

گیسوی بید مجنون خواهد ریخت

و مرغهای بی‌نام

صیت رسالت‌م را

— اقصای برتازه — پرواز خواهند کرد

همچنان که پیداست هر يك از این پاره‌ها، نتیجه و نشانهٔ حدی از تربیت کلامی است. تربیتی که در طول سالها زندگی با کلمات حاصل شده است. تا آنجا که گویی همهٔ آن شعرها شعرهایی مهر خورده‌اند و بی امضاء نیز نام سراینده هر يك شناخته می‌شود.

اما این دلیل نمی‌شود که همهٔ این شاعران از لحاظ تربیت کلمه‌ای و کلامی در يك حد باشند. همچنان که از نظر تربیت ذهنی در يك حد نیستند. زیرا از آنجا که در يك شعر مجموعاً ترکیب آن دو اصل و وحدت کل شعر چه از نظر شکل و چه از لحاظ محتوا و مجموع اینها یعنی تشکل طبیعی و به عبارت دیگر در ذهن تنظیم شده و بسا «دید» شاعر عجین شده است که سبک و شیوهٔ هر شاعر را مشخص می‌کند، مع الوصف با توجه به مرحلهٔ چهارم $(x) + (y) = (2)$ موقعیت و چگونگی ساختمان شعر این شاعران از هم فاصله می‌گیرد. اما چرا با توجه به مرحلهٔ چهارم؟ زیرا از هر کدام از این شاعران کم یا بیش شعرهایی می‌توان سراغ کرد که کاملاً در مرحلهٔ $(x) + (y) = (2)$ واقع شده باشد. منتها با این تفاوت که چند تن از اینان در بعضی از اشعارشان از این مرحله نیز برگزیده‌اند. و برخی دیگر که اغلب در همین مرحله دیده می‌شوند. و نیز تنی چند که در بعضی شعرها هنوز هم به این مرحله نرسیده‌اند. فی المثل می‌توان گفت برخی از شعرهای «آتش» در مرحلهٔ سوم $(x) + (y) = (a)$ و در متتهای سیلان ذهنی و جوشش شعری است. گویی شاعر فرصت مهار کردن این جوشش را نداشته و چون پس از سرایش شعر، نسبت به پرداخت بی‌حوصله بوده یا اصولاً به پرداخت اعتقاد نداشته است، در حین سرودن نیز از اندیشیدن به ساختمان شعر خود را فارغ دیده است. شاید هم از این روست که او معمولاً «حرف» می‌زند به عبارت دیگر «من» خود را جاری می‌کند

همچنان که گهگاه در شعرهای «آزاد» و «فروغ» «سپهری» نیز این بیان حرف‌گونه را می‌توان دید.

اما آنچه مسلم است اینکه همه این شاعران شعرهایی دارند که در مرحله چهارم $(x) + (y) = (2)$ واقع شده‌اند. از نمونه‌های موفق در این مرحله خاص می‌توان از «کتیبه» امید و «مرگ ناصری» شاملو نام برد. و بویژه «مرگ ناصری» که به مرحله پنجم $(x) + (y) = (a)$ نیز نزدیک شده است. زیرا این امکان وجود دارد که در تفسیر بعضی پاره‌های این شعر اتفاق نظر نداشت. و همین تمایل از مرحله‌ای به مرحله دیگر است که در حقیقت منتقد شعر را مجبور می‌کند به مراحل میانین هم توجه داشته باشد. بدین معنی که شاعرانی هم هستند که در بین مرحله اول و دوم - دوم و سوم - سوم و چهارم - و چهارم و پنجم، سیر می‌کنند. همچنان که شاملو در برخی از اشعارش میان مرحله چهارم و پنجم سیر کرده است. مثلاً در همین «مرگ ناصری» و «همای» هر دو شعری که وقتی خوانده می‌شود گویی به تمامی روابط آن نمی‌توان دست یافت. و از آنجا که شعرهایی قابل تعمیم‌اند، این امید هست که در هر بار خواندن به قصد یافتن رابطه‌ای دیگر در آنها تعمق کرد. و به همین لحاظ است که این دو شعر را می‌توان در مرحله فیما بین مرحله چهارم $(x) + (y) = (2)$ و مرحله پنجم $(x) + (y) = (a)$ دانست. مرحله‌ای که احتمالاً پائین آن شعر «امید» و بالای آن شعر «فروغ» قرار می‌گیرد. اما چرا؟ به این دلیل که شعر «امید» (مثلاً کتیبه) پس از تعمیم نیز باز این احساس را در خواننده ایجاد می‌کند که هیچ زاویه روشن نشده‌ای از چشم او پوشیده نمانده است. یا مثلاً شعر «سپهری» که (گذشته از یکی دو شعر مثل «نشانی») اساساً قابل تعمیم و فرمشکافی نیست. هر شعر «سپهری» را باید حس کرد و رفت. در

صورتیکه شعر «فروغ» را نه آنچنان. و اگر از واژه «آنچنان» استفاده می‌شود از این روست که حتی ذهنی‌ترین و منتزع‌ترین شعرهایش نیز از منطق خاص خود بی‌بهره نیستند.

هر اثر هنری منطقی خاص خود دارد. زیرا دنیای آن از این دنیا جداست و پیداست دنیائی که يك طرف آن محدود به دیده شدن‌ها، به پوخته طبیعت خارجی است و در حقیقت از جهات دیگر به ذهنیات پیچیده انسان و مغز و عمق اشیاء و روابط پنهانی میان آنها محدود می‌شود، دنیائی با منطقی دیگر است و لاجرم کشف روابط آن نیز بسیار مشکل چرا که شاعر واقعی، مواد و تجارب معمول را «از سطح امور عادی به سطح تجربه شاعرانه ارتقاء می‌دهد و بیانی به آن می‌بخشد که خواننده را ناچار می‌سازد با وضوح و عمق بیشتری نسبت به انسان بصیرت یابد و آنچه را که وی معمولاً با ظفره و اجمال می‌نگریسته یا با احساس ناراحتی مبهمی حس می‌کرده کاملاً به عرصه شعور آگاه خود وارد سازد»^۱. چنین دنیائی برای همه کس آشنا نیست. و نه برای همه کس که حتی برای آن کس که همواره با ذهنی علمی به شناخت آن روی آورده و غالباً تهی دست باز آمده است. و این از آنجاست که منطق موجود، منطق پنهانی در يك اثر هنری (در صورت اصالت اثر) هرگز با منطق علمی ذهن او توافق نداشته است. پیداست چنین کسی اگر با فلان شعر روبرو شود و از یافتن منطق موجود در آن باز ماند و به عبارت دیگر مستقیماً حرفهای گنده گنده در آن نبیند، خواهد گفت که آن شعر، شعری است از اندیشه عاری. غافل از اینکه هیچ شعر بزرگ (و حتی خوب) نمی‌تواند اندیشه‌ای را در خود نپروده باشد. و اگر

از «بروردن» می‌گوییم از این روست که: همچنان که میان منطق علمی و منطق شعری تفاوت‌هایی دیده می‌شود، میان اندیشه علمی و اندیشه شعری نیز فرق‌هاست. آن آگاهی براساس تعقل است و این آگاهی بر مبنای تخیل. و «فروغ» چه خوب گفته است: «من فکر می‌کنم که کار هنری باید همراه با آگاهی باشد. آگاهی نسبت به زندگی، به وجود، به جسم، حتی نسبت به این سیبی که گاز می‌زنیم. نمی‌شود فقط باغریزه زندگی کرد. یعنی يك هنرمند نمی‌تواند و نباید. آدم باید نسبت به خودش و دنیایش نظری پیدا کند و همین احتیاج است که آدم را به فکر کردن وامی‌دارد. وقتی فکر شروع شد آنوقت آدم می‌تواند محکم‌تر سر جایش بایستد. من نمی‌گویم شعر باید متفکرانه باشد، نه احمقانه است. من می‌گویم شعر هم مثل هر کار هنری دیگری، باید حاصل حس‌ها و دریافت‌هایی باشد که بوسیله تفکر تربیت و رهبری شده‌اند. و حتی شاعر، شاعر باشد و در عین حال «شاعر» یعنی «آگاه»، آنوقت می‌دانید فکرهایش به چه صورتی وارد شعرهایش می‌شوند؟ به صورت يك «شب پره که می‌آید پشت پنجره» به صورت «يك كاكلی که روی سنگ مرده» و به صورت «يك لاک‌پشت که در آفتاب خوابیده» به همین سادگی و بی‌ادعائی و زیبایی^۲

اینجاست که باید گفت: شاعری که در این مرحله $(x) + (y) = (a)$ (مرحله پنجم) سیر می‌کند، دیگر همه تجربیاتش را عصاره گرفته و به صورت جوهری پاك بر صفحات کاغذ جاری کرده است. و در نتیجه سالها تجربه، دیگر به آن حد از جهان بینی و آگاهی و بدان پایه از تربیت ذهنی و نظام فکری دست یافته است که سرانجام به منطقی خاص

۱- هر سه تعبیر داخل در «گیومه» به‌وام از شعر «نیما» است

۲- آرش شماره ۸ - گفت و شنود با فروغ فرخزاد - ص ۵۷

که زائیده جهان متشکل شعر اوست برسد. منطقی که پیش از آنکه بر کاغذ ترسیم شود در ذهن شاعر ترسیم شده است. به عبارت دیگر شعر بلند «ایمان بیاوریم...» «فروغ» شعریست که اگر چه به اغلب احتمال در يك نشست نوشته نشده است، اما به احتمال اغلب نیز بافت منظم و منطقی آن پیش از آمدن بر صفحه کاغذ در ذهن شاعر صورت بسته است. در صورتی که به نظر نمی رسد صورت خام «کتیبه» «امید» در ذهن شاعر هم همین تشکل را داشته است. بهتر بگوییم «فروغ» هنگامیکه شعر را آغاز کرده نمی دانسته است به کجا می رسد، لیکن «امید» می دانسته است. ما در شعر «کتیبه» و اشعار امثال آن (شعرهای وارد در مرحله چهارم) به تمام روابط آن دست می یابیم. اما در شعر «ایمان بیاوریم...» نه آنچنان تمام. و به همین دلیل این شعر در مرحله پنجم قرار دارد. و این، بزرگترین کوشش هر شاعری است که پس از گذشتن از مراحل نخستین و میانی و بر اثر آشنایی تدریجی با دنیای کلمات و نحوه شناسایی آنها اندک اندک به آن مرحله از تربیت ذهنی می رسد که دیگر با تمام دوائر و مدارات ذهن خود و با هر منطقی که در آن حکم فرماست آشناست. و از آنجا که این منطق موجود در شعر، در حقیقت در ذهن شاعر شکل گرفته و نه بر روی کاغذ، هر بار که شعر را بخوانی، گویی باز هم باید خواند، همچون شعر «ایمان بیاوریم...» که هیچگاه به آخر نمی رسد و تمام نمی شود. و بیش یا کم مصداق این اشاره «الیوت» است: «می دانم پاره ای از اشعار که اینک بیش از هر شعر دیگر مرا دلبسته خود ساخته اند آنهایی هستند که در نخستین قرائت، به مفهوم آنها راه نبردم.»^۱

این شعرها از آن دسته شعرها هستند که: «اصلاً نه در هستند نه باز هستند نه بسته هستند. اصلاً چارچوب ندارند. يك جاده هستند کوتاه یا بلند، فرقی نمی‌کند. آدم‌هی می‌رود، هی می‌رود و برمی‌گردد و خسته نمی‌شود. اگر توقف می‌کند برای دیدن چیزی است که در رفت و برگشت‌های گذشته ندیده بوده. آدم می‌تواند سالها در يك شعر توقف کند و بسازهم چیز تازه ببیند. در آنها افق هست فضا هست، طبیعت هست، انسان هست، زندگی هست و یکجور آمیختگی با تمام این چیزها هست. نمی‌دانم، مثالم خیلی طولانی شد. من اینجور شعرها را دوست دارم و شعر می‌دانم. می‌خواهم شعر دست مرا بگیرد و با خودش ببرد. به من فکر کردن و نگاه کردن، حس کردن و دیدن را یاد بدهد. و یا حاصل يك نگاه يك فکر و يك دید آزموده‌ای باشد.»^۱

چنین است که به راستی اگر شعری پیشرفته (از لحاظ‌هایی که در صفحات پیش به اشاره رفت) ولی مشکل را، دری برای ورود به فضای آن پیدا کردیم و سرانجام وارد شعر شدیم و ناگهان همچون دری بسته که به‌خلئی باز شود، جز شکلی ظاهری هیچ چیز در آن نیافتیم، این حق را خواهیم داشت که آنرا شعری کامل ندانیم:

وباد

وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت

وقتی که پرنده در میان باد

گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند

پرتاب میان دسته‌های من

پنهان می‌شد

اندیشه که می کردم از سنگ.
اندیشه که می کردم از سنگ،
در دست من ارتباط پنهان می شد
در دست من آشیانه پرتاب
پرتاب که ارتباط بود
اندیشه که می کردم وقتی از سنگ

(بارو - شماره ۱)

شعری که در نظر اول پیداست از «رؤیا» ست. از «دلنگی» ها که شعرهای «کویری» اوست. و بسا همان زبان و شکل ظاهری شعر «رؤیا» و دست کم اگر هیچ چیز در آن نباشد، از یکی دو سه کشف تصویری تازه خالی نیست، امامع الاسف از همان گونه شعرهاست که وقتی وارد فضای آن شدیم (که البته آسان هم نیست) و به تمام روابط آن دست یافتیم، خواهیم دید که سرانجام جز به همان خلاء به چیزی برنخواهیم خورد و مارا که به جریان مدام و تمام نشدنی هر شعر خوب معتقدیم، قانع نخواهد کرد. و شاید مهمترین نکته ای که در شعر «رؤیا» می توان گفت اینست که: وقتی او به جایی نگاه می کند (مثلاً به درخت در همین شعر) گویی تنها چیزی که برای او مطرح است، همین خطی است که بین نگاه او و درخت کشیده شده است. گویا «رؤیا» در هنگام سرایش شعر، از تمامی تجربیات و ذهنیات خود عریان می شود. و فقط چیزی که برای او حائز اهمیت است، اینست که سعی می کند به جایی که می نگرد به شکلی سخت تازه بنگرد. به عبارت دیگر تنها به فورم و مجموع روابطی که در فاصله نگاه او و چشم انداز منظور، در شرف شکل پذیری است بیندیشد. همچنان که در همین شعر، به جز: وزیدن باد - تکان خوردن شاخه و پرزده - و پرتاب کردن سنگ، که

در حقیقت همه آن چیزهایی است که فقط در طول نگاه او در جریان است، چیزی برای او مطرح نیست. هدف او اینست که تمام مصالح موجود در این خط را بایکدیگر ترکیب کند و به‌فرمی تازه برسد. و البته ما منکر ارزش این کار نمی‌شویم؛ که خود یکی از کارهای اساسی در هنر شاعری است. اما آنچه مسلم است تنها این کار نیست که به شعر ارزش می‌دهد و آن را جاودانه می‌کند. زیرا وقتی ما اجزاء این ترکیب را شکافتیم و صورت متشکل آنرا از هم باز نمودیم و به اصطلاح مشکلات شعر را حل کردیم و در یک سطر گفتیم که غرض شاعر چه بوده است، دیگر چه چیز خواهد ماند که آنرا بتوان راز جاودانگی شعر شمرد. برای توضیح این مطلب باید گفت «دل‌تنگی» ها تمام گذشته «رؤیا» ست (همچنانکه «دریائی» ها تمامی حال او) و این شعر نیز از همان «دل‌تنگی» هاست که در آن شاعر به بیان گوشه‌ای از گذشته خود پرداخته است: «پرنده» ای که روی شاخه نشسته و کودک که در صدد است پرنده را با سنگ بزند، که در وهله اول باید گفت بیان چنین گوشه‌ای از دوران کودکی وقتی نه به عنوان وسیله، که به عنوان هدف، منظور نظر قرار گرفت، فی‌نفسه چیزی ارزشمند نخواهد بود؛ آنهم بخصوص در چشم شاعری که جز به نحوه این بیان نمی‌اندیشد. به عبارت دیگر از این گوشه‌ها در زندگی کودک کی همه شاعران وجود داشته است، اما در شعر آنها هرگز به صورتی مجرد و انتزاعی (آنچنان که در شعر «رؤیا» ست) بیان نشده است.

چشم‌انداز «رؤیا» در این شعر درختی است که پرنده‌ای بر روی آن نشسته است. باد می‌آید و شاخه و پرنده تکان می‌خورند. سنگ در دست کودک است و کودک در اندیشه آنست که چگونه می‌شود در حین وزش باد و جنبش شاخه پرنده را نشانه گرفت و زد. والسلام. ما به

آخر شعر رسیدیم. اما در نظر بگیرید اگر قرار بود «فروغ» از چنین گوشه‌ای از زندگی کودک، در شعر خود استفاده کند، حتماً پرنده را نشانه می‌گرفت و به تصادف می‌زد. پرنده با بال خونین پرواز می‌کرد و جایی که معلوم نیست کجاست می‌گریخت. به نظر من همین کافی است که هیچگاه شعر برای ما تمام نشود. چنانچه وقتی «فروغ» می‌گوید:

من از میان ریشه‌های درختان گوستخوار می‌آیم
و مغز من هنوز
لبریز از صدای وحشت پروانه‌ایست که اورا
در دفتری به سنجاقی
مصلوب کرده بودند.

این هم یکی از گوشه‌های دوران کودک است. و درحقیقت چندان تفاوتی با «پرنده و سنگ» در شعر پیش ندارد. آنچنان که اگر بنا بود «رؤیا» به تصویر این گوشه از آن ایام می‌پرداخت، به‌اغلب احتمال تنها به بیان کیفیت سنجاقی که از پروانه گذشته بود و فرم و نحوه قرار گرفتن پروانه در میان صفحات کاغذ بسنده می‌کرد؛ و از آن شعری مستقل می‌ساخت. به عبارت دیگر دایره‌ای پیرامون حرکت ذهنی خود می‌کشید. درست برخلاف «فروغ» که پیش از اینکه با توجه به آن تجربه، شعری مستقل بسازد دایره‌ای به گرد آن بکشد؛ از آن در شعری بلند استفاده می‌کرد. همچنان که در شعر «پنجره» استفاده کرده است. به بیان دیگر «فروغ» به استمداد از تصاویر، شعر را بطور کلی با آنچه مربوط به سرنوشت همیشگی آدم است باخون مرگ می‌آمیزد. اما برای «رؤیا» تنها یافتن آن فرم کافی است. فرمی که اگر اجزاء آن از هم شکافته نشود، دیگر چه چیزی در آن خواهد بود که به‌خاطر آن در

شعر توقف کرد. من این شعر را (از آنجا که «رؤیا» از همه مراحل پیشین گذشته تا به شکلی از اینگونه رسیده است) در مرحله چهارم $(y) + (x) = (z)$ قرار می‌دهم. اما نه همه شعرهای «رؤیا» را، بخصوص برخی از «دریائی‌ها» و برخی از «دل‌نگی‌ها» را که الحق به زبان شعری ما از نقطه نظر شهادتهایی که شاعر در آن نشان داده، بسیار کمک کرده است.

اینجاست که باید گفت، هر نوع حرکت مشخص از پیش معلوم را در شعر نباید به عنوان فضای شعری کامل گرفت. به نظر من هرگاه حرکت ذهنی شاعر آغاز می‌شود، به راستی باید خود را از مسیری که حرکت می‌دهد به اعماق نیز فروبرد. حرکت در عمق. در اعماقی که تا آن زمان ناشناخته مانده است. آنهم با جستجوی مداوم، با ذهنی تیز و بران، که آنچنان نیرویی از تجربه و بینش به همراه داشته باشد که حتی سنگ خارا را از هم بشکافد و در آن چیزی بیابد. اسباب تأسف است که باید اعتراف کرد، حتی بسیاری از شعرهای شاعران معروف امروز، فاقد این جستجو است. گویی اغلب آنان پیش از سرودن شعر، دایره‌ای محیط به جایی که شعر در آن جریان دارد می‌کشند و خود را ممنوع می‌کنند که از این دایره از پیش «قرارداد» شده بگذرند.

از این میان بیشتر «فروغ فرخزاد» بود که در اغلب اشعارش این قراردادها را درهم کوفت. به بیان دیگر هرگز دایره‌ای به گرد چشم اندازهای خود نکشید. بلکه از جایی حرکت کرد که گویی آغاز خیابانی بی‌انتهاست. و حرکت حرکت طولی است حرکت بر روی خطی که پراز چاههای عمیق است. که هر لحظه باید تا اعماق آن رفت و برگشت و همچنان بر روی خط به حرکت ادامه داد و به همین

لحاظ است که در اینجا از «فروغ» یاد می‌شود.

۴

شعر واقعی، بردارنده حجاب بیگانگی، درك متعالی از مفهوم زمان و عصیان بر ضد فساد است که لازمه سکون است و در حرکت نیست. شعر واقعی خود نفس حرکت است. و این از همان لحظه‌ای که شعر از سرچشمه ذهن به حرکت آغاز می‌کند و همچنان تا همیشه به حرکت خود ادامه می‌دهد و هیچگاه به نقطه توقف نمی‌رسد، پیدا است. و این همه را در شعر «فروغ» می‌توان دید، شعری پیشگو، که نشانه نهایت ادراك صمیمانه از انسان و اشیاست. گویی شاعر همواره در متن شعر خود در حرکت است. هر تکه‌ای از وجود او همراه شاخه‌ای از این رود بزرگ به سوی ابدیت دریا جاری است. او به دریا خواهد پیوست و دیگر هرگز باز نخواهد گشت و - رود که همچنان همخون او از سرچشمه تا مصب، جاودانه ادامه خواهد داشت. و این همان حرکتی است که نمی‌توان دایره‌ای پیرامون آن کشید. زیرا شاعری که حرکت ذهن خود را مهار کرد، آنهم در نقطه‌ای از پیش معلوم و پاره‌های پراکنده شعر را بر روی صفحات کاغذ ریخت و به تنظیم آن پرداخت، به احتمال اغلب شاعری است که هنوز به آن انتظام ذهنی و قدرت شعری لازم نرسیده است. شاعری که روح را از عرقریزی بازداشت و در هنگام سرایش شعر احساس خستگی کرد، احساس خستگی از آن نظر که خود را در چارچوبی گرفتار یافت که هیچ‌راه گریزی از آن ندید، به اغلب احتمال، شاعری است که هنوز در هوای بامدادی «رهایی» نفس نکشیده است.

شاعر واقعی با هر شعر خود این دنیای کوچک را که گویی ظرفی

کوچکتر از مظلوف روح بزرگست او بوده است، بزرگتر کرده، گویی تکمالی دیگر، راهی دیگر به آن افزوده است و این (از آنجا که «در حدود بینش، سیاره‌های نورانی می‌چرخد») کار همه کس نیست. تنها کار آن کس است که وقتی می‌داند، نفس «مرداب جای تخم ریزی حشرات فساد است» تمام وجود خود را برای گریختن از این تنگی، به عرق‌ریزی وامی‌دارد. کاری که جز بانیروی هنر، امکان نخواهد داشت. چرا که وقتی از «حقیرترین ذره‌ها آفتاب به دنیا می‌آید» می‌توان در شعر به مقام «الوهیت» رسید.

از این روست که در آن هنگام که «فروغ» از «توقف در سرزمین قد کوتاهان» می‌گوید، این نیز نوعی احساس همان تنگی است که باید برای نجات از آن به فکر «نیروی پیوستن بود و به شعور نور ریخت». و این، نهایت شعور انسانی است که می‌دانست: «اگر در میان جامه‌های عروسی پوسیده است، همواره تاج عشق به سر داشته است». و این واقعیت زمان ماست. واقعیت بر بادرفتنگی و انهدام تمام ارزشهای انسانی، بیان‌کننده تخیلات و تجسمات انسانهای تنها، اسیر و از هم بیگانه‌ای که دیگر هرگز به طبیعت اولیه نخواهند پیوست:

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یکروز آن پرنده نمایان شد
انگار در خطوط سبز تخیل بودند.

آن برگهای تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند.

و این درك همان ویرانی است که حتی ماهیت اشیاء را عوض می‌کند و ستاره‌ها را مقوایی می‌بیند، و در عین حال عزیز. زیرا که بیننده در نهایت ادراك صمیمانه از اشیاست و هرگز از واقعیت زمان امروز نگریخته است. دیگر برای او، «پوسیدن آسیابهای بادی، طبیعی است» و چون طبیعی است، پس اصل این است که ماهیت انسانی

خود را گم نکنند و همچنان خود را انسان نگهدارد و «خوشه‌های نارس گندم را به زیرپستان بگیرد و شیر دهد.» و این قدرت از آن انسانی است که تمام نیروی خود را برای نگهداشت عشق به کار می‌برد. که حقیقت عشق هم به اعتبار وجود اوست. انسانی که خود «سپر» می‌شود و نمی‌گذارد که به «عشق» زخم وارد شود. زیرا نابودی خود را در نابودی عشق دیده است :

و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق عشق عشق
من این جزیره سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذرداده‌ام

و پیدا است که در این سفر دشوار، انسانی که چنین از عشق حمایت می‌کند خود تکه تکه می‌شود. و در حقیقت به‌راز این سرنوشت از همان ابتدا آگاه است. و نه او، که «تمام لحظه‌های سعادت» نیز می‌داند که پایان چنان سفر دشوار، رسیدن به نهایت ویرانی است. و این همه هیچ نیست مگر جبر گریز از سکون. جبر حرکت مدام. و نه حتی در دنیای خارج که در شعر. همچنان که تمام «تنها صداست که می‌ماند» حرکت است. عصبانی است بر ضد توقف. و نه در آن، که در «ایمان بیاوریم...». حرکتی که هرگز نمی‌شود به آن فرمان ایست داد. حرکت به طرف مرگ. حرکت همگام با زمان که سرپیچی از آن امکان نخواهد داشت. زیرا شاعر به سرنوشت این حرکت آگاه است. و هر شاعری وقتی به سرنوشت این حرکت آگاه بود، پیامبر می‌شود و حتی مرگش را پیشگوئی می‌کند و می‌داند که از آن نمی‌توان گریخت و این «گریز» را نه تنها از مرگ که واقعی است محتمل، بل در هیچ

زمینه دیگر نیز در شعر او نمی توان دید . و اگر گهگاه دیده می شود نه گریز ، که رجعتی است به آنجا که می شناسد و تجربه کرده است . به دوران کودکی . دوره ای که «بی چراغ هم می شود راه رفت» . چرا که « ماه ، ماده مهر بان همیشه در آنجاست» . اما نه در سنین سی سالگی و بعد ، که به راستی در این دوران چگونه می شود ، ماه را اینگونه حس کرد . آنهم در زمانی که «مرگت ماه ، در قتل عام گلهاست» و این آگاهی ناشی از کجاست؟ . مگر نه از آن روست که در هر صورت برای او جز واقعیت چیزی مطرح نیست . و اکنون واقعیت اینست که «فضای بعد از طلوع ، شیمیائی» است و نه بهشتی . انسان که دیگران تصور می کنند . چرا که سالهاست دانسته است در زمانی زندگی می کند که «افق ، عمودی است» و «حرکت ، فواره وار» . حرکت تا نقطه ای که زمین در آنجا به تکرار می رسد . بیان کوچک شدن بسیار زیاد زمین به اعتبار فواصل دور علمی و قرار گرفتن آن در کنار کرات دیگر : آنهم زمینی که از نظر او هیچگاه (حتی در شدیدترین فعالیت های ذهنی) فراموش نمی شود که کدهای معلق در فضا است . بنابراین وقتی می گوید :

يك پنجره برای دیدن

يك پنجره برای شنیدن

يك پنجره که مثل حلقه چاهی

در انتهای خود به قلب زمین می رسد

و باز می شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ .

آیا این کلمه «مکرر» نیست که این حقیقت را به ما می گوید؟ .

و آیا با این همه این سؤال را پیش نمی آورد که : چرا «فروغ» آن کلمه را در این سطر به کار برده است . و مگر نه اینکه : «به سوی وسعت

این مهربانی ... آبی رنگ» زیباتر، موجز تر و کاملتر به نظر می آید؟. اما نه، چرا که وقتی شاعر از این نقطه زمین، حلقه چاهی تا اعماق می گشاید (از آنجا که کره ای معلق در فضا است) در حقیقت نهایت آن، نقطه دیگر زمین خواهد بود. آن سوی چاه که پنجره ای دیگر است و دیگر بار به سوی وسعت این مهربانی، اما «مکرر» آبی رنگ باز خواهد شد. کلمه ای که اگر استعمال آنرا به علت این استنباط نیز نگیریم، باز هم رسایی و تناسب عجیب خود را خواهد داشت.

اینجا است که یکبار دیگر ارزش کلمه و راز شناسایی و معرفت از آن مطرح می شود. معرفتی که گاه در استعمال یک کلمه «مکرر» چنان نشان آن را می توان دریافت که هرگز در به کار بردن صفات متعددی که در یک مصراع آورده شده است، نمی توان سراغ گرفت. وجه خوب گفته شده است که: «واژه زائد یا صفتی که چیزی بیان نمی کند بکار مبر از بکار بردن تعبیری مانند «سرزمینهای تیره آرامش» بر حذر باش. چرا که تصویر را گنگ می کند و مجرد و محسوس را بهم می آمیزد. این کار ناشی از عدم آگاهی شاعر است، برای نکته که شئی طبیعی خود را اندازه ای گویاست.»

بنا بر این توضیح می توان گفت: شعرهایی که کلمات زائد و تصویرهای گنگ در آنها زیاد دیده می شود، از دو حال خارج نیستند. یا نشان می دهند که نویسندگانشان با کلمه یکی نشده اند و زندگی نکرده اند یا بر آن بوده اند که جمله بسازند و به منطق نثر روی آورند. زیرا: «حقیقت آن است که شاعر به یکباره از زبان به عنوان وسیله دوری گزیده و یکباره برای همیشه شیوه شاعرانه را اختیار کرده است.

یعنی شیوه‌ای که کلمات را به‌عنوان شیئی تلقی می‌کنند، نه به‌عنوان «نشان». اینان تصور می‌کنند که شاعر جمله می‌سازد، این ظاهر امر است، شاعر جمله نمی‌سازد، بلکه شیئی می‌آفریند. کلمات شیئی شده بر اثر تداعی سحر آمیز تناسب و عدم تناسب با هم جمع می‌شوند. همچنان که رنگها و صداها همدیگر را جذب و دفع می‌کنند، همدیگر را می‌سوزانند و اجتماع آنها «واحد شعری» را که همان جمله‌شیئی شده است به وجود می‌آورد. و این را بیش از همه در شعرهای «فروغ» می‌توان دید. زیرا او اغلب نه با کلمه روبرو شده است برای اینکه جمله درست کند و نه جمله ساخته است برای اینکه شعر بسازد. آنچنان که وقتی می‌گوید:

از لحظه‌ای که بچه‌ها توانستند

بر روی تخته حرف «سنگ» را بنویسند

و سارهای سراسیمه از درخت کهنسال پرزدند

واژه سنگ را نه به‌صورت «کلمه» که به‌صورت «شیئی» نشان داده است و تا چه پایه طبیعی، که در حقیقت این کودکانند که کلمه «سنگ» را می‌بینند، لیکن متوجه حجاب کلمه نمی‌شوند. آنچنان که گویی به مجرد نوشتن کلمه «سنگ» است که سارها از درخت می‌پرند. «فروغ» در اینجا مستقیماً با «شیئی» روبرو شده است. زیرا او شاعر است. و «کسی که سخن می‌گوید در آن سوی کلمات است و شاعر در این سو، کلمات برای متکلم اهلی و رامند و برای شاعر وحشی و خودرو، کلمات از نظر متکلم قرارداده‌ایی سودمند و افزارهایی مستعملند که کم کم سائیده می‌شوند، و چون دیگر به‌کار

نیابند می‌توان به‌دورشان افکند. در نظر شاعر کلمات، اشیاء طبیعی‌اند که مانند علف و درخت به حکم طبیعت روی زمین می‌رویند و می‌بالند.» و یا مثل انسان و حیوان گوشت و پوست پیدا می‌کنند. می‌توان آنها را در دامن خود خواباند و می‌توان درد امانشان خوابید. می‌توان روی پوستشان دست کشید و هر چند نامحسوس لمسشان کرد. همچنان که «فروغ» با «شب» کرده است:

به ایوان می‌روم و انگستانم را
بر پوست کشیده شب می‌کشم

گویی که ناگهان از چارچوب کلمات به بیرون پریده و از زبان تجاوز کرده است. و این را در بسیاری از پاره‌های شعر او می‌توان دید.

بنابراین شاعری که چنین مرتبه‌ای از تربیت ذهنی یافت و چنین با روح زمان در آمیخت و همواره کوشید تا مگر شعرش راهی به «رهایی» یابد، اگر ناگهان در یک لحظه (وقتی که شبانگاه در اطاقش تنها نشسته است) دلش گرفت، اصولاً از آن دسته شاعران نیست که بتواند همانجا بنشیند و به آهی و ناله‌ای بسنده کند و برای اینکه شعری ساخته باشد، شعری بسازد. بل وقتی ناگهان با خود زمزمه می‌کند:

دل گرفته است
دل گرفته است

خس می‌کند که تمام روح او تکان خورد و به لرزه درآمد. پس حرکت آغاز می‌شود. چرا که چاره‌ای نیست. باید خود را از این «لحظه» کند و از اطاق بیرون پرید. به ایوان، به شب. اما او شاعری

نیست که بخواهد بگوید شب است تاریک است، خفقان است، چکار بکنم، چکار نکنم، و از آنجا که پایان شب سیه سفید است و برای اینکه شعری گفته باشد، سرانجام گریزی هم به صبح بزند و تمام. بلکه او می‌خواهد با «شب» رابطه برقرار کند و می‌داند که:

چراغ‌های رابطه تاریکند

چراغ‌های رابطه تاریکند

زیرا تنها شب است که در پیرامون اوست. و نه کلمه «شب»، که وقتی می‌گوید:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده شب می‌کشم

در حقیقت از مجموع کلمات «شب» «پوست» «کشیده» و... جمله‌ای را به صورت «شیئی» در آورده است. چرا که او شاعر است و در چشم هر شاعر واقعی، کلمات نه به صورت کلمات، که به هیئت اشیاء اند درست مصداق نظری که «سارتر» در خصوص تابلویی از «تنتوره» نقاش ارائه داده است: «این شکاف زرد آسمان را که بر فراز «جلججتا» ست، «تنتوره» برنگزیده است تا اضطراب و خلجان را بیان کند یا حتی برانگیزد، این شکاف خود اضطراب است و درعین حال آسمان زرد است و این نه‌بدان معناست که «آسمان اضطراب» باشد یا «آسمان مضطرب»، بلکه اضطرابی است که به صورت «شیئی» در آمده و شکل شکاف زرد آسمان گرفته است.»^۱ چنین است که باید گفت کاری که «فروغ» در این دو سطر بامشتی از کلمات کرده، کم یا بیش مصداق نظر «سارتر» است. زیرا وقتی در دنباله آن چهار سطر می‌گوید:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده شب می‌کشم

در حقیقت این مفهوم همان سطر آغاز شعر است (= دلم گرفته) که اینچنین به هیئتی محسوس و ملموس و طبیعی تبدیل یافته و به صورت جمله‌ای شیئی شده درآمده است. آن چنان که گویی شاعر برای اولین بار است که با این «شیئی» روبرو می‌شود. و این حقیقتی است که هر شاعر واقعی شیئی را (کلمات شیئی شده را) برای نخستین بار است که می‌بیند. زیرا همیشه آن چنان عمیق به شیئی می‌نگرد که به نظر می‌رسد بی‌واسطه نام (کلمه و نشانه) می‌خواهد آن شیئی را بشناسد و با آن رابطه برقرار کند.^۱ و پیدا است که هیچ رابطه‌ای محسوس‌تر از رابطه‌ای نیست که با انگشتان دست ایجاد می‌شود. اینست که وقتی انگشتان را روی پوست کشیده شب می‌کشد شاید بدان امید است که جرقه‌ای ایجاد شود. اما نمی‌شود. و به همین لحاظ است که در دنباله آن می‌گوید: «چراغهای رابطه تاریکند» آنهم دوبار. چرا که در آغاز شعر هم دوبار گفته بود: «دلم گرفته است.» و چون از دست کشیدن بر روی پوست شب جرقه‌ای نمی‌جهد، روشن است که شعر در ذهن او چگونه شکل خواهد گرفت و ادامه خواهد یافت:

کسی مرا به آفتاب

معرفی نخواهد کرد

۱- در نظر آورید آخرین پلان «زندگی شیرین» «فلینی» را، صحنه‌ای که آن هیئت عجیب و غریب را از دریا صید کرده بودند - هیئتی که چون برای اولین بار با آن روبرو می‌شدند از حجاب کلمه «عریان» بود و چون عریان و بی‌نام بود ایجاد وحشت می‌کرد.

چرا که شب منطقاً جز وسیله ارتباط با آفتاب نیست. و منطقاً هر وسیله ارتباطی، رابطه بین دو قطب است. قطب اول که شاعر است و لاجرم همه عریزی اش را برای حصول ارتباط انجام داد و قطب دیگر که هیچ فعالیتی نداشت، زیرا با آن قطب بیگانه بود پس منطقاً کلمه «معرفی» مناسب ترین کلمه ای بود که می بایست به کار می رفت چرا که بکار بردن آن کلمه، مستلزم حضور شیئی ثالثی است: «کسی» که به وسیله او به آفتاب «معرفی» شود، تا از این به بعد بتواند در هر لحظه ای از شب با آفتاب رابطه برقرار کند. و توجه کنید این ارتباط (تشکل) دقیق را تصنعاً انجام نداده (آنچنان که اغلب بر روی کاغذ انجام می دهند) بلکه آنقدر تربیت ذهنی حاصل کرده است که تمام کلمات در ذهن او خود می دانند که کدام کلمه دیگر را جذب کنند. اینست معنی زندگی با کلمات. زندگی در دنیای اشیایی که همگان جان گرفته اند و خون پیدا کرده اند. پس اگر در دنباله شعر ادامه می دهد:

کسی مرا به میهمانی گنجشگک ها نخواهد برد
این همان «کس» است که چون شاعر از «شب» ناامید شد، خواست تا او را به کمک طلبد. چرا که شاعر در این لحظه، هیچ فکری جز «رهایی» از این لحظه را نداشت. بنابراین میهمانی گنجشگها، همان حرکتی است که با دمیدن آفتاب آغاز می شود. گنجشگهایی که آزادند و میهمانی آنها که در حقیقت نفس کشیدن در هوای «آزادی» و «رهایی» است. سطری که هم خواننده و هم شاعر را ناگهان از فضای شبانه و تاریک شعر در فضای بامدادی پرندگان به پرواز درمی آورد. تا آنجا که گویی آن هر دو از این به بعد نه پرنده که خود نفس «پرواز» ند. «پرواز»ی که در این شعر (از آنجا که شاعر هیچ ارتباطی نتوانست برقرار کند) سرانجام به لحظه توقف خواهد رسید، همان لحظه ای که

قبل از ورود در فضای شعر برآی شاعر وجود داشت. خواست از آنجا نجات یابد به بیرون پرید. خواست به وسیله «شب» رابطه ایجاد کند، ممکن نشد. خواست به وسیله «کسی» که او را به آفتاب معرفی کند، بی نتیجه ماند. پس آخرین دوسطر منطقی شعر همین است و نه جز این که:

پرواز را به خاطر بسیار

پرنده مردنی است

اینست تشکل واقعی و طبیعی. تشکلی که نتیجه يك نظام فکری و شعری متشکل در ذهن است و نه پیوستن تکه های پراکنده بر روی کاغذ که همان تشکل تحمیلی و تصنعی است. تشکلی که چون با کمال استشعار و در جلو چشم انجام می گیرد، روابط آن نیز مشخص است و مشمول فرمول $x + y = 2$. درست برخلاف تشکلی که قبلاً بدان اشاره رفت. و از آنجا که در ذهن صورت می بست، روابط آن نیز اغلب نامشخص و قابل تفاسیر گوناگون می نمود و ناچار مشمول فرمول $x + y = a$ که در حقیقت نمونه والای آن همان بود که در شعر «فروغ» دیدیم. تشکلی که نه محاط در دایره ای از پیش معلوم که زائیده همان حرکتی است که به اشاره گذشت. حرکت از نقطه ای برخاطی که چون رهگذار آن دارنده این نظام فکری است، خود به خود به اجزاء شعر شکل می دهد. همچنان که «فروغ» شکل داده است. و در حقیقت در حین حرکت است که می توان به کشف رسید. و هر کشف وسیع تر کردن و روشن کردن دنیا است دنیای تنگ و تاریک. آن فضایی که تا به حال نبوده و چون نبوده است، تا مدت ها آشنا و مأنوس نمی تواند بود. همچنان که «تولد دیگر» «فروغ» و شعرهای بعدش. بنابراین شاعری که کشف می کند و پرده از تاریکی «شب» برمی دارد، پیدا است

که آنچه مردم به آن عادت دارند عرضه نمی کند، بل می کوشد که عادت آنان را بشکند. همان که «الموت» برای اولین بار بدان اشاره کرد: «اگر شاعری شنوندگان زیاد در مدتی کوتاه به دست آورد، این وضعیت قابل سوء ظن است. زیرا مردم آنچه را که قبلاً به آن عادت کرده اند، عرضه کرده است. آنچه را که آنان پیش از این از نسل-های گذشته گرفته اند» کاری که بسیاری از شاعران امروز (و بیشتر سابقه داران) می کنند. و این اگر با آگاهی قبلی باشد، خود خیانتی است. چرا که مردم را در سطحی که همیشه بوده اند نگه داشته است.

از نشان دادن....^۱

مقاله حاضر صرفاً بحثی است درباره شعر بر مبنای مختصه ویژه‌ای در شعر «امید» و نه همه مختصات شعر او.

شعرهای «آخرشاهنامه» و بیشتر «از این اوستا» مجموعاً دو نوع فضا دارد. نخست شعرهایی با جوهر شعری بیشتر با تمام امکانات خلق واقعی شعر. مانند «سبز» «غزل ۳» «باز گشت ز آغان» «آواز چگور» و دوم شعرهای قصیده‌وار و روایی، که اغلب برای استفاده از امکانات و بهره‌وری از اساطیر و افسانه‌های ایرانی و انطباق و تلفیق آنها با خصوصیات زمانه ماست. مانند «قصه شهر سنگستان» «مرد و مرکب» و... شعرهایی که غالباً توصیفی و «نشان‌دانی» است. و چون عرصه فراخی برای ابراز تسلط و اقتدار در کلمه و کلام بوده، کم یا بیش از خط شعر به مفهوم واقعی آن جدا افتاده و حالتی خاص به خود گرفته است...

به غیر از آن دسته از شعرهای «امید» که در مرز میان «عینیت»

۱- این مقاله با نام «از نشان دادن تا شعر» نخست در مجله «فرهنگ و زندگی» ش ۲ سال ۱۳۴۹ (ص ۱۳۷) به چاپ رسیده است.

و «ذهنیت» شکل گرفته، مثل «سبز»، فضایی که شعر «امید» محیط به آن است فضایی است انحصاری که از ابتدا تا امروز حفظ شده است و آن را می‌توان «نشان‌دادنی»^۱ ترین فضای شعر معاصر دانست. زیرا «امید» در این نوع شعرهایش، صاحب‌نگاهی است که نه حرکت به عمق، که حرکتی چندجانبه در سطح دارد. او از ابتدا نگاهش را به گردش در پیرامون خود (در پیرامون آنچه در سطح چشم‌اندازها می‌گذرد) عادت داده و به عبارت دیگر کمتر نگاه عمودی داشته است. چنین است که شیوه نگاه او ولاجرم آن شعرهایی که حاصل این نگاه خاص اوست، از زمره نزدیکترین شعرها به هنرهای نمایشی و بویژه سینماست.

نخست: سینمای محض. در اینجا از قطعه «کتیبه» می‌توان سخن گفت. نمایشی که «امید» در این شعر بوسیله «کلمات» عرضه کرده است، در حقیقت کار کارگردان متبحر و صاحب‌فکری است که می‌تواند به زبان سینما، حتی الامکان تمام مقصود او را به زبان «تصویر» و بی یک کلمه «حرف» بیان کند. و این نحوه بیان از آغاز شعر، که نمایش «زنجیران» واضطراب و امیدآنان است، و حتی شب که «شط جلیل» روشنی است و بعد که بحران حرکتها و نفس‌هاست، تا رسیدن به انتهای شعر، به آن طرف سنگگ و باز شب که «شط علیل» و تساریکی می‌شود، همچنان حفظ شده است.

دوم: سینما با یک راوی-کاری که فروغ فرخزاد با «جدامخانه»

۱- غرض از «نشان دادن» همان عینیتی است که «امید» در مقاله «عینیت و ذهنیت» (شماره ۲ - مجله آرش - ویژه نیما) بجای مفهوم «عیان» در مقابل ذهنیت (-خبر) به کار برده، و به هر حال منظور او «نشان‌دادنی» است که نخستین بار در شعر «نیما» چهره نموده است.

کرد (خانه سیاه است) در این قسمت می‌توان شعر «مرد و مرکب» را مثال آورد. آنچنان که راوی چند سطر آغاز شعر را بیان می‌کند:

گفت راوی راه از آیند و روند آسود
گردها خوابید

روز رفت و شب فراز آمد

گوهر آجین کبود پیر باز آمد

و بعد، که «مرکب» آماده می‌شود و «مرد» حرکت را آغاز می‌کند. و این آغاز بیان نمایشی است:

مرد مردان مزد

که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند

چشم بردراند و طرف سبلتان جنباند

تا بعد که:

گفت راوی، خلوت آرام خامش بود

می‌نجنبید آب از آب، آنسان که برگ از برگ هیچ از هیچ

که تو صفیات، تماماً «نشان‌دانی» است. و بنا بر این به‌همان شیوه،

از آغاز حرکت تا افتادن در «درهٔ رسوائی»^۱ را می‌توان به یاری حرکت

دوربین و با ضبط تصاویرها، به نمایش درآورد. و تنها آن استفاده‌ای

را که «امید» از بیت «فردوسی»^۲ کرده است:

خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش

۱- «درهٔ رسوائی» تعبیر من است از ترکیب زیبا و بسیار مناسب «...گندم» در
اواخر شعر، یعنی تشبیه شکاف گندم به «عضافی» که «اخوان» به کار برده است. که
فقط با کلمه و به زبان شعر می‌توان بیانش کرد و نه به زبان هیچ هنر دیگری.

۲- ز سم ستودان در این بهندشت

زمین شد شش و آسمان گشت هشت

و آسمان شد هشت...

در ضمن نشان دادن حرکت تاخت و تراز «مرد» که هر لحظه بیشتر گرد و غبار بر می‌انگیزد، همچنان به عهده‌ی راوی گذاشت.
سوم: شعرهای نیمه‌نمایشی، در اینجا می‌توان از «پیوندها و باغ» سخن گفت. شعری که جز در مورد دوبند نقریه‌گونه شعر:

به‌عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ
بعد از آن که رفته باشی جاودان بر باد
هرچه هر جا ابر خشم از اشک نفرت باد آبتن
همچو ابر حسرت خاموشبار من
ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاکهای هرزگی مستور
یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین بود
یادگار خشکسالیهای گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند

همچنان «نشان‌دانی» است و قابل ضبط با دوربین. و شاید به همین لحاظ است (چون تمام شعر با بیان نمایشی و سینمایی است) که دو بند فوق‌الذکر زائد به نظر می‌رسد. و این اصولاً یکی از مختصات کار «امید» است که اغلب در میان یسا آخر یک شعر، ناگهان از بیانی تصویری به بیانی روایی می‌پردازد یا از زبانی نرم به زبانی قصیده‌ای روی می‌کند، یا به قصد توجیه یا توضیح شعر، سطرها یا بندهایی به شعر می‌افزاید. چنانچه مثلاً در شعر زیبای «باز گشت زاغان»، ناگهان با افزودن دوبند زائد در وسط شعر به فضای کلی شعر، زیان رسانده است:

این بیان نمایشی، گاه تماماً و گاه بیش یا کم در بیشتر شعرهای

«امید» و به خصوص شعرهایی که حالت زمزمگی و تغزل ندارد و بیشتر از ساختمان‌های داستانی و روایی برخوردار است، وجود دارد. می‌توان گفت او تنها شاعری است که مصرعاً و مؤکداً این راه را دنبال کرده است، چرا که در این نوع شعرها، حرکت نگاه شاعر طولی و عرضی است. و شعر در حقیقت حاصل ترکیب تصاویری است که در این دو خط (طولی و عرضی) به وجود آمده است. و اگر چنین نبود، امکان نداشت که آنرا با سینه‌ها انطباق داد.

اما ممکن است گفته شود که مثلاً بعضی از شعرهای «شاملو» (و گاه برخی از شعرهای دیگران) نیز همین خصوصیات را داراست و بخصوص همین بیان تصویری نمایشی را دارد. و مثلاً به شعر «مرگ ناصری» اشاره شود، که باید گفت: درست است که این شعر به ظاهر دارای چنین بیانی است، اما «شاملو» تنها به نگاه عرضی و طولی اکتفا نکرده، چرا که از اشاره به ذهنیات مسیح و حسالات روحی او نیز در لحظات صعود به «جلجتا» غافل نشده است:

از رحمی که در جان خویش یافت

سپک شد

و چونان قوئی مغرور

در زلالی خویشتن نگریست

و در حقیقت با آوردن همین بندکاری کرده است که از حد بیان سینمایی در گذرد. و به عبارت دیگر جز از نگاه طولی و عرضی، به عمق (حرکت در درون انسان) نیز عنایت کند^۱.

۱- شاید گفته شود همین جا نیز اگر کارگردانی بزرگ باشد، می‌تواند مثلاً با آوردن تصویر بزرگ چهره عیسی بر روی پرده و لاجرم با طرز نگاه یا حالت

برای روشن شدن مطلب می‌توان به این بند از یکی از شعرهای
 اخیر «شاملو» با نام «تمثیل» توجه کرد:
 دز یکی فریاد زیستن
 (پرواز عصیانی فواره‌ای
 که خلاصی‌اش از خاک،

نیست

و رهایی را تجربه‌ای می‌کند

که در ابتدا به نظر می‌رسد شعری کاملاً «نشان دادنی» است. زیرا
 مصالح تصویری آن جز فواره‌ای و صدای فورانی و ریختن آبی بر
 خاک، چیزی نیست. اما در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا دورین
 نیز این قدرت را دارد که با همین مصالح، درست همان مفهومی را که
 شاعر القاء کرده است، القاء کند؟ به عبارت دیگر آیا تماشاگر فیلم
 می‌تواند عیناً آن مفهومی را که مورد نظر شاعر بوده است دریابد؟
 آنهم مفهوم فواره‌یی که خلاصی‌اش از خاک نیست و در حقیقت در
 حین فوران، گویی صرفاً برای رهایی است که کوشش می‌کند: کنده
 شدن از خاک و سرانجام اینکه پرواز فواره، پروازی عصیانی است و
 زندگی او ناگزیر در فریاد اوست که می‌گذرد.

در هر صورت می‌توان گفت فرق این شعر با «کتیبه» در این
 خلاصه می‌شود که: اگر چه هر دو شعر، مصالحی «نشان دادنی» دارند
 لیکن مفهوم شعر «امید» درست آنچنان که در شعر ارائه شده، به

←

چهره یا نحوه ترکیب نور و سایه، حالت خاص او را نشان دهد. و حتی برای
 القاء منظور، از حرکت قوئی بر آب و به تناوب، در تقابل با حرکت عیسی بر
 تپه نیز استفاده کند، (اگر چه این خود بیانی کهنه است و از بیان پیشرفته شعر
 به مراتب عقب مانده‌تر) ولی در هر حال استفاده خاص شاملو از این تصویر، موجب
 شده است که از حد بیان سینمایی درگذرد.

تماشاگر فیلم القاء می شود در صورتی که شعر «شاملو» اگر هم به زبان سینما بازگردانده شود، تازه رساننده آن مفهومی نخواهد بود که در حین خواندن شعر از ذهن خواننده گذشته است. مگر اینکه زمینه ذهنی آن از قبل فراهم شده باشد. آنهم بخصوص استفاده از «فواره» که مفهومی نمادین یافته است.

بنابر این از آنجا که نوشتن شعرهایی آنچنان (مرد و مرکب و کتیبه) و بسا چنان استخوانبندی محکمی در فضای انحصاری «امید» کاری است دشوار، این شعرها را در فضای مشخص خود، باید نشانه نهایت استادی او دانست و به خصوص در این راه او را شاعری صاحب سبک و منحصر به فرد و باتوجه به آن فضای ویژه، یگانه محسوب داشت. چرا که کار او در این زمینه خاص، همواره با استعار کامل صورت گرفته است.

اکنون این پرسش پیش می آید که آیا می توان این شعرها را به مفهوم واقعی شعر خواند، باید گفت: اگر چه امتیازات این نوع اشعار «امید» نیز کم نیست، (فی المثل امتیاز «استخوانبندی» آنها که در حقیقت دارنده آنچنان است حکامی است که مسلماً ضمانت دیرپائی و دیرمانی آنها را خواهد کرد و نیز امتیاز «سندیت» آن برای زمانه ای خاص در یک مقیاس میهنی، که حتماً غیر قابل انکار است) باید اذعان کرد که در یک مقیاس شعری (باتوجه به تعریف ماهوی شعر) برخی از شعرهایش فاقد آن جوهر لازم شعری هستند که بتوانند در حکم آبی برای تیغ فریاد همیشه او شوند. آنچنان که دل زمانها را بشکافد. فریادی بی تابانه که چون از جوهر شعری آب نخورده، اغلب از گلوی نثر برمی خیزد. نثری موزون و استوار. فریادی که هر چه بلندتر شده، بیشتر از جوهر شعری اش کاسته شده است. و هر چه خواسته است به فواصل

دورتر برسد و از مرز میهنی خاص خود تجاوز کند، بیشتر از مرز شعر فاصله گرفته است. آنچنان که به مجرد گریز از فضای میهنی خاص خود (باتوجه به میزان جوهر شعریش) نتوانسته است شعری موفق (حتی به کمک استواری زبان) از آب در بیاورد. فی المثل در شعر «آخر شاهنامه» چون بر آن بوده است تا از فضای میهنی شعر خود پسای فراتر نهد، صرفنظر از تصویرهای طنز گونه‌ای که در بعضی از بندهای این شعر دارد:

... کاندرا آن بافضله موهوم مرغ دور پروازی

چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی آشوبند

اصولاً موفق نیست. یعنی پیدا است که شعر، خون شعری ندارد. مثل اینکه هیچ نوع حالت شعر محض، در لحظات سرایش آن وجود نداشته است. در صورتی که در شعر «میراث» به نظر می‌رسد که شاعر در فضای ایرانی شعر غرق شده است. و چنین پیدا که هیچکس این فضا را در حد او نشناخته است.

و نیز باید اقرار کرد که اغلب این شعرها، چون در عمق حرکت نمی‌کنند (و البته نه بدین معنی که «امید» عمیق نیست، زیرا آن نوع شیوه «نشان‌دادنی» را تماماً برای خود برگزیده است) آنچه مسلم است، دوام آن در اذهان آیندگان چندان دیر نخواهد پائید. و مگر نه اینکه هرچه زمان بگذرد، انسان بیشتر به خود خواهد پرداخت و به عمق و ژرفای هر چیز و هر مفهوم بیشتر توجه خواهد داشت. اما چرا چنین اظهار نظری می‌شود و آنرا چگونه و بر مبنای چه دلائلی می‌توان به شعر «نشان‌دادنی» «امید» ارتباط داد، باید گفت به دو دلیل:

یک - شناخت روح انسان.

یعنی جهتی که تمام هنرهای امروز مشترکاً در آن گام می‌زنند.

شاید برای مقابله با علم که با جهان بیرون سروکار دارد. یا شاید بدین لحاظ که در میان همه مسائل، تنها مسئله انسان است که همچنان به صورت «مسئله» مانده است و هنرمندان بیشتر در صدد شکافتن ذهن و شناخت ذهنیت پیچیده او هستند.

دو - گریز هنرها از یکدیگر

بدین معنی که اگر هنری زبان هنری دیگر را به خود نزدیک دید به زبانی روی خواهد کرد که از عهده زبان و بیان آن هنر متجاوز بر نیاید. چنین است: گریز نقاشی از عکاسی، گریز رمان از سینما و به همین ترتیب، نزدیک شدن رمان به شعر. زیرا داستان امروز که اغلب در ذهنیات انسان نفوذ می کند، طبعاً از سینما می گریزد و سینما نیز به تبع، «ذهنی» می شود و چون همه این هنرها در حقیقت روی به شعر دارند، شعر نیز همان سرعت گریز را می گیرد تا همچنان فاصله اش با رمان و داستان و سینما و نمایش محفوظ بماند. و اسی آنچه مسلم است هیچیک از آنها به قصد نزدیک شدن به جوهر شعر، از تلاش باز نمی ایستند. و این، مبین آنست که کلمات قدرت را از آمیز تر و بیشتری دارند تا مصالح هنرهای دیگر. و به همین علت است که شعر بیشتر از هنرهای دیگر قادر به سیر در ژرفاست. بنابراین وقتی در زمینه همه هنرها به طور کلی چنین تلاشی می شود، چگونه می توان در دیرمانی شعری که تنها به «نشان دادن» پرداخته است، تردید نکرد و آنرا از زمره شعرهای ماندنی دانست؟ آنهم در زمانی که حتی سینما نیز به کاوش در ذهنیات و حرکت های درونی بشر پرداخته است.

در هر صورت شاید بتوان گفت که «امید» در آن مدت که مستقیماً با سینما ارتباط یافت، در بیان «نمایشی» شعر خود مصر تر شد. و اگر می گویم مصر تر، از این روست که او قبل از این ارتباط نیز در راهی

که «نیما» به او نشان داده بود، اصرار ورزیده بود، و حتی کوشش کرده بود که این راه را همچنان که خود فهمیده است، به دیگران نیز بفهماند.^۱ اما از آنجا که شاعر تنها نمایشگر نیست، باید در این اظهار نظر دقیق تر بود و با توجه به مسیر هنرهای امروزه روز، مسئله را عمیق تر کاوید و گفت: آیا «نیما» نیز همیشه همین راه را طی می کرد؟ مثلاً در «پادشاه فتح» یا «ناقوس» و بخصوص در غالب قطعات «سماخ اول»؟! و آیا «امید» نیز همیشه در همین راه سیر می کند؟ مثلاً در «سبز» یا «غزل ۳»؟ و آنچه پیدا است اینکه، همه این شعرها تا آنجا که امکان داشته از آن «نشان دادن» منظور فاصله گرفته اند و کم یابیش موجود فضایی شده اند که هیچک از هنرهای دیگر نمی توانند به ساخت آن نزدیک شوند. «امید» می گوید: «اگر «گریفت» و «چاپلین» بخواهند مثلاً بقبولانند که ستم و سنگدلی بد است در پانزده دقیقه توفیق بیشتر خواهند داشت از مجموع توانائی «سنائی» و «سعدی» مثلاً در پانزده سال. زیرا آنان با عیان و خبر و همه چیزهای دیگر حمله می کنند بر تن و جان خریدار هنر خود. اما سعدی باید بگوید: «تاتوانسی درون کس مخراش» یا «فردوسی» «میا زار موری که دانه کش است.»، و حال آنکه تسازه این حرفها از مقوله «انشائیات» است و نه «خبریات» خبرهای غیر تخیلی که تأثیرشان از این هم کمتر است.^۲

۱- مقاله «عینیت و ذهنیت» شماره ۲ آرش طاهباز و ویژه «نیما»

۲- مقاله «عینیت و ذهنیت» شماره ۲ آرش طاهباز و ویژه «نیما»

۳- و نیز در مقاله «عینیت و ذهنیت» از داستان اندوه «چخوف» مثال آورده و گفته است که تأثیر این نوع نوشته ها که فقط «نشان دادن» است و بس، بسیار بیشتر از حرفها و خبرهایی از اینگونه است که «من غم دارم و ...» که باید گفت آیا اگر عیناً آن داستان به نظم درمی آمد، عنوان شعر می گرفت؛ و آیا شعر کاری جز «نشان دادن» نمی تواند داشت؛ آنهم در روزگاری که داستان نیز از حد «نشان دادن» و بیان مستقیم در گذشته است؟

و اگر آیا به «نشان دادنی» این چنین اشاره شود، از آنگونه که مسلماً «گریخت» بهتر توانائی نشان دادنش را داشت و نیز «چاپلین» دارد و با توجه به اینکه از سینما چنین کاری بسیار بهتر ساخته است، آیا این سؤال پیش نمی آید که بنابراین راه واقعی شعر چیست. و آیا هدف شعر صرفاً تأثیری است عاطفی بر خوانندگان؟ و نه هیچ چیز دیگر؟ اما این را می دانیم که شعر امروز سالهاست راه خود را آنهم در چند مسیر کم یا بیش متفاوت برگزیده است. و از استنهاها که بگذریم، هیچکدام نیز کلاً در مسیر «نشان دادن» محض آنچنان که «امید» در مقاله اش اشاره می کند، نیست. همچنان که حرکت در ذهنیت محض هم نیست. (همچون بسیاری از شعرهای «جزوه شعر» سابق، که اغلب نتیجه و حاصل اغتشاش ذهن مبتدیانه نویسنده گان آن بود). بلکه شعر امروز بیشتر شعری است که ضمن حرکت بر سطوح اشیاء و در پشت مهی از ابهام و در میان هاله ای از جوهر شعری به نقاطی رسیده است و می رسد که از آن نقاط می توان هر لحظه به طرف عمق نقب زد و به ژرفا رسید. آنچنان که اگر خط محتوای شعر، جاده ای فرض شود، در حقیقت این نقاط به منزله منازل هستند که خواننده ناچار از توقف در آنهاست. در صورتی که در این مدت، شعر در حرکت بوده است و پس از آن نیز خواهد بود. گویی ما را به نقطه ای رسانده و خود به حرکت ادامه داده است. ما را در نقطه ای ایستانده و خود از ما پیشی گرفته است. مثلاً وقتی «کوازیمودو» می گوید:

ای زمستان باستانی

پرنده هایی که به جستجوی دانه رفتند

ناگهان برف شدند

مثل اینست که قبل از برف شدن پرنده ها، خواننده همراه آنها

حرکت کرده است؛ اما از این لحظه بهت زده شده و به فکر فرو رفته است. در اندیشه‌ای که انگار شعر ادامه دارد و هیچگاه برای او تمام نمی‌شود. با توجه به اینکه شعر از نظر ظاهر «ذهنی» هم نیست. زیرا (غیر از فضاها‌یی که در پشت شعر نهفته‌اند و نیازمند تفکرند)، قادر به ایجاد فضا است. و در واقع باز هم چشمان ما بیشتر از حواس دیگر ما قدرت شناختن آنرا دارند. محتوایی که یحتمل شکل بسیار جالبی است از «مسخ» و «متداعی»ی آن، «انسان». و نیز مبین آن نیروئی که همواره در برابر نیروی انسانی در ایستاده و نیز با توجه به صفت «باستانی» زمستان در شعر، که در حقیقت بیان سرنوشتی است که از ازل وجود داشته است. آنهم در مجموع تناسب عجیبی که میان «نشانه»های شعر حکمفرماست و نشان‌دهنده‌آین که شعر در مسیر عینیت هاله‌دار عمیقی است که معمولا در شعرهای بزرگ و استخواندار طراز اول است که می‌توان نظائر آن را دید. یا وقتی «مک‌نیس» می‌گوید:

با انگشتانش آن زن خاکستر را تکاند

که بار دیگر بردرختان گرمسیری شکوفه کرده بود

این دو سطر، یکی از آن‌منازلی است که خواننده ناچار از توقف در آنهاست. همان نقطه‌ی تعمق که ما را به پشت شعر نیز می‌کشاند و به بطن و عمق شعر می‌برد. کاری که دیگر از سینما بدین شکل ساخته نیست. زیرا در پشت «خاکستر را تکاند» (هر چند تعبیری از تسکین دادن فنجان قهوه باشد) چیزی است که بیان آن از این دست فقط به عهده «شعر» است. همچنان که در شعر «کوازیمودو» چنین بود. و همین اینکه به زبان هیچیک از هنرهای دیگر قابل تبدیل نمی‌تواند باشد. چرا که به فرض توانائی سینما در نشان دادن فنجان قهوه نیز، چگونه می‌شود مفهوم «خاکستر» را آنچنان که شعر به‌ما القاء می‌کند، دریافت. «خاکستر»

به نشانه جبر جدائی آن دو تن از یکدیگر (در این شعر زن و مردی هستند پشت میز کافه‌ای و...) و نیز بی‌ثباتی و بر باد رفتگی و گذرایی حیات و تنهایی بشر.

بنابر این وقتی مردی تازه جو و بدعت‌گر و کنج‌گو و همچون «نیما» به آن نوع «نشان دادن» اشاره می‌کند، بیشتر از این لحاظ است که هزار سال در کنار شعرهای راستین این سرزمین، انشائاتی از این گونه هم، بسیار خوانده است:

الا تا نشنوی مدح سخنگوی
که اندك مایه، نفعی از تو دارد
که گر روزی مرادش بر نیاری
دو صد چندان عیوبت بر شمارد

ولا جرم به این نتیجه رسیده است که در ساختمان «نشان دادنی» شعر بکوشد و آن را در مقابل آن انشائات بگذارد. مثلاً از اینگونه:

مانده از شبهای دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد
و ندر آن خاکستر سردی

که به قول «امید» چنان در خواننده اثر می‌گذارد که از خروارها آه و ناله و گفتن اینکه من غم دارم، من اندوه‌گین هستم، اثر آن بیشتر است. اما همچنین که به اشاره رفت، «نیما» پس از تثبیت واژات لزوم «نشان دادن» در شعر، خود از این مرحله به تدریج گذشت. و با ایجاد ساختمانی و زبانی و فضایی دیگر، سرانجام با ترکیب کاملی از عینیت و ذهنیت، در پشت پوست نظم خون دواند و با دست یافتن به جوهر شعر دیگر بار «شعر» را عنوان بخشید و نام داد. و اندك اندك به آنجا رسید که

نوشت:

هست شب يك شب دم کرده و خاک
 رنگ رخ باخته است
 باد نوباوه ابر از برکوه
 سوی من تاخته است
 هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
 هم از این رویت نمی بیند اگر گم شده ای راهش را
 با تنش گرم، بیابان دراز
 مرده را ماند در گورش تنگ
 به دل سوخته من ماند
 به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
 هست شب، آری شب

و نشان داد که سنت شکنی چیست و سنت شکن کیست. و به راستی چگونه می توان مردگی مرده ای را نه، که بیماری بیماری در حال نزع را باور کرد و فهمید که کمترین امید علاجش نیست. چنانچه نیما فهمید. و این تنها ذهن تربیت شده اوست که اندک اندک آنچنان با اشیاء و مفاهیم در می آمیزد که گویی هر مفهومی تنها در ذهن اوست که در کالبد خود می نشیند. و چون نشست به حرکت آغاز می کند. حرکت در آئینه ای موج، که شاعر در هر تموجی از آن حالتی از حالات و شکلی از اشکال خود را باز می یابد. چنانچه در این شعر، وقتی احساس می کند که خود تنها و تبار در خلوت شبانه خویش نشسته است، ناگهان شب را به هیئت تنی گرم که ورم کرده است می بیند. شبی که دیگر خود اوست و خود او که دیگر از شب جدا نیست. نه شب، که بیابان دراز را، با تن گرم و تبارش. و آنچنان

خاك را با باد و باد را با ابر و ابر را با خود و بیابان را با قلب بزرگ
خود ترکیب می کند و درمی آمیزد که امکان تمیز چهره جدای هر
یک از دیگری نمی تواند بود. بیابانی که مرده ای است در گوری
تنگ و دل سوخته ای که جهانی است در جسمی نحیف و حالت
دم کردگی شب و تب و عرق و دم کردگی او و شب، و خاك که از
دم کردگی، و او که از تب، رنگ رخ باخته است. او، که خود شعری
است دیگر و شعری که دیگر چهره «نیما»ست و به مفهوم واقعی
تصویری، و در مرز آمیختگی و یگانگی عینیت و ذهنیت.

و آیا اکنون زمان آن نیست که بر سکوه های شعر او ایستاد و
با توجه به تجربیات گذشته شعر فارسی و تجربیات جدید شعر امروز،
به آینده شعر این سرزمین، آنچنان که باید چشم دوخت و به سوی
شعری رفت که در خور آن سابقه هزار ساله باشد؟! و به راستی شعر
امروز این حرکت را کرده است و این را به تجربه ای وسیع فهمیده
که صرف نظر از مقوله «انشائیات» و «خبریات» که پیداست «حرف»
است و هر «حرف»، شعر نیست، اگر «نشان دادن» محض هم باشد،
به تردید می توان نام شعر بر آن نهاد. زیرا این ذهنیت حرکتی به ما
نمی دهد و فضایی ایجاد نمی کند و آن «نشان دادن» نیز از آنجا که
در سطح جریان دارد دیری نمی گذرد که می ایستد و منجمد می شود.
و چرا اصولاً شعری نوشته شود که در همان خواندن اول، تمام روابط
آن همچون مفاهیم مستعمل و یک بعدی، روشن و تدامی پذیر باشد.
و مگر شخص «امید» خود از این گونه شعر، چند قطعه دارد؟ همو
که در حقیقت یکی از چند شاعر نادر ماست که در بسیاری از اشعارش
از این حالت خاص و ساده برگزیده و به آن فضای مبهم و رازآمیز،
با نگاهی نافذ و کاشف که لازمه رسوخ در زوایای تاریک و پنهانی

است، دست یافته و با چراغ تخیل و زبان شعر روشنی بخشی‌ها کرده است:

پا به پای تو که می‌بردی مرا با خویش

— همچنان کز خویش و بی‌خویشی —

در رکاب تو که می‌رفتی

همچنان با نور

در مجلل هودج سرو سرود و هوش و حیرانی

سوی اقصا مرزهای دور

— توقصیل اسب بی‌آرام من، تو چتر طاووس تر مستم —

تو گرامی تر تعلق، زمر دین زنجیر زهر مهربان من

پا به پای تو

تا تجرد تا رها رفتم

و این یکی از همان شعرهاست: شعر «سبز»، و نه با حرکتی «نشان‌دادنی» زیرا که اصلاً فاقد این حالت خاص است و نیز فاقد فضایی که در دنیای خارج وجود داشته باشد؛ بل تنها حرکت ذهنی شاعر است که با فضایی عینی در آمیخته و در شعر جریان یافته است. شعری که دیگر زبان هیچیک از هنرها قادر به ایجاد فضایی همچون فضای آن نمی‌تواند بود. شعری در مرز عینیت و ذهنیت. و از این نمونه‌ها در دنیای شعر. «امید» کم نیست. شعرهایی که ضمن اینکه باخونی ایرانی به جوهر شعری نزدیک شده‌اند، شکل نیز گرفته‌اند و نه بر روی کاغذ که بر مدار ذهن «امید». و شعرهای «سبز» «بازگشت زانان» «غزل ۳» «مرداب» «نماز» «ناگه غروب کدامین ستاره» «آنگاه پس از تندر» «حالت» «آواز چگور» و... از این گونه‌اند. شعرهایی که برخلاف برخی از قطعات او دیگر کلمات و ترکیبات خاص و مشخص آن

نمی‌توانند مانع حرکت طبیعی خواننده شوند و ناگهان او را به توقف وادارند. زیرا در این شعرها آنچه‌ان کلمات فرمانبر او هستند که گویی هر جا خواست می‌نشینند و از همانجا به حرکت شعری خود آغاز می‌کنند، حرکتی که لازمه شعر است. انگار میان این کلمات، بیگانگی نیست. همه در ذهن او جای خود را می‌دانند و می‌دانند که در هنگام سرایش شعر او را در انتظار نمی‌گذارند (انتظار در لحظه هیچان احساس و شعور نبوت). کلماتی که آنقدر جریان معرفت میان آنها و شاعر پروردگارشان قوی است که پنداری می‌دانند در مواقع گوناگون چه باید بپوشند، یا هیچ نپوشند و عریان باشند. چرا که او با آنها زندگی کرده است و ارواح آنها در تحت تسخیر اراده اوست. و این حاصل نتیجه و لازمه همان جوهری است که در همه کس نیست.

ابهام...^۱

روشن شدن مسئله «ابهام» در شعر و به خصوص شعر فارسی با آن سابقه هزارساله اگر چه مستقیماً به روشن شدن تفاوت میان نظم و شعر وابسته است، لیکن از آنجا که شناختن و شناساندن مرز میان شعر و نظم، آنهم در شعر فارسی آنچنان که تصویری رود ساده نیست، بدناچار باید از طرف دیگر به این مسئله توجه کرد و آن اینکه امید داشت، اگر مسئله «ابهام» در نظم و شعر کهن از سویی و از سوی دیگر در شعر امروز روشن شود، حدوداً تفاوت میان نظم و شعر نیز روشن گردد. با اینهمه در اینجا حد ادعای نویسنده این مقاله، تنها تعهد مقدمه‌ای است بر این مهم و نه بیشتر.

شعر گذشته‌ما جز در مواردی چند بیشتر نظم است تا شعر. بنا بر این نوع «ابهامی» که در نظم قدیم وجود دارد، کاملاً با نوع

۱ - این مقاله بار نخست با نام «ابهام و ایجاز» در «جنگ اصفهان» ش هشتم سال ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است.

«ابهام» در شعر قدیم تفاوت می‌کند. به عبارت دیگر «ابهامی» که در شعر امروز می‌توان دید (از موارد زبانی و بیانی و شکل‌های شعری که خود در ایجاد نوع «ابهام» در شعر امروز سهم بسزا دارد) تقریباً همان «ابهامی» است که از قدیم در شعر واقعی این سرزمین وجود داشته است. زیرا اگر «ابهام» در نظم قدیم همان «ابهام» واقعی شعر بود در اشعار تمامی شاعران گذشته وجود می‌داشت؛ در صورتیکه «ابهام» در نظم قدیم فقط در برخی از آثار سخنوران کهن می‌توان دید. همچون «انوری» «نظامی» «جمال‌الدین عبدالرزاق» «خاقانی» «ناصرخسرو» «منوچهری» و ...^۱ که اگر احیاناً شعرهای این شاعران مشکل از آب در آمده است، نه به علت فضای مبهم و تاریکی است که سر کشفش را داشته‌اند، بل به علل و عواملی ارتباط دارد که می‌توان مهمترین آنها را در زیر برشمرد و به اختصار توضیح داد:

۱- لغت و کلمه

ساده‌ترین نوع ابهام در نظم قدیم ابهام لغوی و کلمه‌ایست. یعنی ابهام به لحاظ استعمال لغات و کلمات مشکل و ثقیل و مهجور.^۲

۱- از کلمه «ابهام» با توجه به معنی لغوی آن، تا روشن شدن اصطلاح «ابهام» در این مقاله به تعبیر عام استفاده می‌شود. یعنی هر نوع پیچیدگی اعم از اغلاق و اشکال در کلمه و کلام و زبان و بیان و...

۲- در اینجا یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که چون «لغز = چیستان» و «معما = تمیبه» همواره در حواشی تاریخ شعر فارسی جای داشته و اصولاً از زمره تفننات ادبی محسوب می‌شده است، نمی‌توان این دو را جزو انواع ابهام برشمرد. جز اینکه در همین جا به اشاره مختصر درباره این‌ها در دو اکتفا می‌کنیم.

لغز یا چیستان— بدین معنی است که در بیتی یا ابیاتی یا حتی قصیده‌ای صفات و خصوصیات شیئی یا مفهوم را بیان کنند که خواننده از مجموع آن اوصاف

این نوع ابهام گاه به تعمد صورت می‌گیرد و گاه به علت زبان مشکل یک عصر یا دوره خاصی است که شاعر در آن می‌زیسته است. این نوع ابهام را تا قبل از قرن ششم (جز در موارد استثنائی) بسیار کم می‌توان دید. زیرا هنوز زبان فارسی آنچنان که باید در زیر نفوذ زبان تازی قرار نگرفته است. به این بیت جمال‌الرزاق توجه شود:

عدم بگیرد ناگه عنان دهر شمس
فنا در آرد در زیر ران جهان حرون

←

سرانجام نام آن شیعی یا مضمون را به دست آورد. قصیده سرایان ما به لغز بویژه توجه داشتند. از مشهورترین لغزها می‌توان از لغز «شمع» منوچهری در آغاز قصیده‌ای در مدح عنصری نام برد یا لغز «آب» از جمال‌الدین عبدالرزاق یا در این اواخر لغز «هواپیما» از «بهار» در آغاز قصیده معروف «هدیه باکو» یا این لغز مستقل درباره «پیاز»:

چیت آن طرفه خرگه بی‌در
وندرد آن خیمه، خیمه‌ای دیگر
مفلسان را مصاحب و درخواست
منعمان را رفیق راه سفر
گاه بینی زمردی علمی
از گریبان او برآرد سر
این لغز را هر آنکه بکشاید
چشمه آب آیدش به بصر

معما یا تعمیمه — بدین معنی که پس از قلب یا تحریف یا تصحیف برخی از کلمات وارد در بیت، نام کسی یا چیزی که منظور شاعر بوده، روشن شود. مثل این معما درباره کلمه «محمد»:

خم چو نکون گشت و یکی قطره ریخت هوش ز مدهوش محبت گریخت
نکون شدن «خم» «مخ» می‌شود و با افتادن قطره (= نقطه) «مح» و نیز «هوش» که از «مدهوش» برداشته شود «مد» می‌ماند و... «مح» + «مد» = محمد می‌شود.

توضیح اینکه اگر کسی معانی «شموش» (= چم-وش) و «حرون» (= سرکش) را دانست، معنی بیت (باتوجه به اینکه بیتی است از قصیده جمال‌الدین عبدالرزاق درباره قیامت) بدین ترتیب روشن خواهد شد: عدم، عنان جهان چموش را (در روز قیامت) خواهد گرفت و فنا نیز جهان سرکش را در زیر ران خواهد آورد. یعنی بدان تسلط خواهد یافت. یا این بیت منسوب به منوچهری^۱

سلام علی دارام الکواعب

بتان سیه چشم عنبر ذوائب

زیرا تا معانی «دار» (= خانه) و «کواعب» (= دختران) و

«ذوائب» (= گیسوان) را ندانیم، معنی بیت روشن نخواهد بود

نحو و زبان

ابهامی که معلول به هم خوردن اجزاء کلام از نظر نحوی است.

و بیشتر به سه علت بستگی دارد:

الف- اقتضای وزن. مثلاً این بیت «نظامی»:

چنان از چشمه شیرین می کشید آب

که مستسقی از آن می گشت سیراب

توضیح اینکه حتی با دانستن معنی کلمه «مستسقی» (کسی که

به مرض استسقا و تشنگی دائم مبتلاست، یا صرفاً به معنی تشنه) باز معنی

بیت روشن نیست. زیرا بیت به اقتضای وزن، علی الظاهر بدین

مفهوم درآمده است که: «آنقدر «شیرین» از چشمه شیرین و دلچسب

۱- این بیت را نخست از «منوچهری» می دانستند. سپس آنرا به «احمدشصت کله»

منسوب داشتند و اینک بنا بر تحقیق «استاد معین» تازمانی که به اتکاء مدارك مستند

گوینده آن شناخته نشود، منتسب به «امیر معزی» است.

آب می کشید، که تشنه از آن سیراب می شد» و پیداست که این مفهوم این سؤال را همراه خود خواهد داشت که باری هر کس دیگر نیز از چشمه آب می کشید تشنه را سیراب می کرد. و نیز شاید تصور شود که مستسقی همیشه در که به آب نگاه کند (و نه بنوشد) سیراب می شود. و نیز این تصور دیگر که: چون مستسقی به معنی کسی است که به مرض تشنگی دائم مبتلاست، «شیرین» چنان آب می کشد که حتی مستسقی نیز که هیچگاه نمی تواند سیراب شود، سیراب می شود. ولی آنچه مسلم است اینها هیچکدام آن لطف شاعرانه را نمی توانند داشت. بنابراین به اغلب احتمال معنی درست بیت چنین است: «آنقدر، شیرین شیرین آب می کشید که حتی سیراب هم تشنه می شد و مبتلا به مرض استسقا» و این صرفاً با نحوه خواندن مصراع (تکیه بر روی کلمه مستسقی) روشن می شود. یعنی در حقیقت جای کلمات «مستسقی» و «سیراب» به اقتضای وزن (و نیز قافیه) عوض شده است.

ب — عدم تسلط به زبان. مثلاً این بیت:

الله الله ز گردش گردون

ناله اعلی است گر کس و گردون

بدین معنی که هر کس اعم از اینکه اعلاست (= والامقام) یا «دون» (= دون پایه) از دست گردش روزگار خواهد نالید.

ج — بیان مشکل و زبان شعری. مثلاً این بیت ناصر خسرو:

بسنده است با زهد عمار و بوذر

کند مدح محمود مر عنصری را

به معنی این که آیا پسندیده و درست است که عنصری، با وجود زهد

عمار و بوذر، محمود غزنوی را مدح کند؟

۳- اصطلاحات و معلومات علمی و دینی

ابهام از نظر توجه به اصطلاحات و کنایات و آیات و قصص و امثال و تعمد در نشان دادن میزان احاطه به علوم و فنون عصر.

الف - علوم عصر. مثلاً این بیت انوری:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی چشم

بر قبضه شمشیر نشانیدی دبران را

توضیح اینکه ابتدا باید دانست که: «ثور» (= گاو) صورت فلکی است در آسمان و نیز «عقرب» هم. و صورت فلکی «ثور» بر پیشانی خود ستاره‌ای درشت دارد به نام «دبران» و نیز در میان عوام اعتقادی رایج است که «عقرب» چشم ندارد. حال که اینها را دانستی آنوقت معنی بیت به این صورت روشن خواهد شد: «اگر ثور مثل عقرب بی چشم نمی شد، چشم خود را که «دبران» باشد بر قبضه شمشیر تو می نشانید و به خصوص باید توجه داشت که همواره بر قبضه شمشیر شاهان، یکی از دانه‌های درشت مروارید یا گوهرهای دیگر نشسته بوده است.

ب - اصطلاحات دینی.

در اینجا به خصوص باید به «خاقانی» اشاره کرد. شاعری که به علت درگیری با ادیان اسلام و مسیحیت و تأثر خاصی که از همان اوان کودکی از برخورد با این دو دین داشته است، اغلب در شعر خود از اصطلاحات و اسماء خاص مسیحی و اسلامی بهره برده است. مثلاً در این بیت:

پس از تحصیل دین از هفت مردان

پس از تأویل وحی از هفت قراء

یا:

من و ناجر مکی و دیر مخران

در بقراطیانم جا و ملجا

دو بیت از قصیده معروف «ترسائی» خاقانی که تا ندانیم منظور از «هفت مردان» اصحاب کهف یا احتمالاً هفت طبقه خاص متصوفان است: (اقطاب - اخیار - اوتاد - ابدال و...) و نیز هفت قرا (کسائی کوفی - عاصم کوفی - ابن کثیر مکی و...) یا تا از قصه «ناجر مکی» و دیرمخزان و بقراطیان اطلاع نداشته باشیم. معنی ابیات برای ما روشن نخواهد بود.

ج - آیات و احادیث و قصص -

همان که در «بدیع» بدان «تلمیح» می گویند. مثل این بیت حافظ:

آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه فال به نام من دیوانه زدند

که اشاره بی است به این آیه قرآن: «اناعرضنا الامانة على السموات والارض والجبال فأبين ان يحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه كان ظلوماً جهولاً» (جزو ۲۲ - سورة ۳۲ - آیه ۷۲) عرضه کردیم امانت را (برای این «امانت» تفسیرها شده است که جای توضیح آن در اینجا نیست) بر آسمانها و زمین و کوهها، پس، از برداشتنش سرباز زدند و از آن ترسیدند و آنرا انسان برداشت و بدرستی که هموست بسیار ستمکار بسیار نادان. یا این بیت خاقانی:

از اسب پیاده شو بر سطح زمین رخ نه
زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان

که تا از اصطلاحات شطرنج اطلاع نداشته باشیم و نیز ندانیم که اشاره ای است به زیر پای پیل افکنده شدن نعمان پادشاه حیره به امر خسرو پرویز، معنی بیت را نخواهیم فهمید.

۴- صنایع بدیعی و فنون قراردادی

ابهامی که حاصل پایبندی شاعر به فوت و فن های قراردادی شعر قدیم و رعایت صنایع بدیعی است و معمولاً تنها برای اهل فن قابل فهم است و الا آنها که مستقیماً با فنون و صنایع شعری قدیم سروکار ندارند، مطلقاً نمی توانند از لطائف قراردادی موضوعه سر در بیاورند. فی المثل وقتی این بیت را می خوانند:

موشکافی ها در آن اندام زیبا کرده ام

تا کمر را در میان زلف پیدا کرده ام

به راستی چه می فهمند و چه نوع احساس لذتی می کنند. و اساساً پیدا کردن کمر معشوق از خلال زلف های او از نظر چنین خواننده خالی الذهنی چه معنی بی می تواند داشت؟. اما برای آنها که از طریق اعتیادی تدریجی با این لطائف قراردادی مأنوس شده اند بسیار هم روشن است. اینان می دانند که در شعر قدیم، کمر را (به اعتبار باریکی) به «موی» تشبیه می کرده اند و وقتی معشوق آنقدر گیسوانش بلند است که تا کمر او را در بر می گیرد ناچار باید دقت بسیار کرد (به اعتبار مناسبات لفظی بیت) تا موی کمر را از میان هزاران تار زلف یافت. آنوقت تازه تر کیب «موشکافی» به معنی مجازی «دقت بسیار» را و نیز وقتی موهای زلف را پس می زنیم (نزدیک به معنی تقریبی «موی شکافتن») و تناسب میان این هر دو را نباید فراموش داشت. حال اگر منظور شاعر را در سطری به نثر بنویسیم، آیا خواننده خالی الذهن تعجب نخواهد کرد؟ و برای او خنده آور نخواهد بود؟ و آخر این همه عرقریزی برای پیدا کردن کمر محبوب از میان زلفهایش؟ یا مثلاً این بیت قاآنی:

شخ از سرین هوا از مه چمن از گل تل از سبزه

حواصل بال و شاهین چشم و همدتاج و طوطی پر
 که تا به صنعت «لف و نشر» وارد نباشیم، نمی توانیم روابط بیت را
 کشف کنیم. توضیح آنکه شاخه از گل نسرین همچون بال حواصل
 است و هوا از مه همچون چشم شاهین و چمن از گل همچون تاج
 همدد و تپه از سبزه همچون پرطوطی، به اعتبار وجه شبه «رنگت» و
 نیز صنعت مراعاة النظیر که همچون سه دایره درهم، گویی کلمات را
 بر گرده خود چیده است: مراعات شخ-نسرین-چمن-گل-سبزه-
 از یک طرف و از سوی دیگر چهار مرغ حواصل-شاهین-همدد-طوطی
 و از طرف دیگر مراعات بال-چشم-تاج-پر ...

۵- اغراق و مبالغه

یعنی تعمد در اغراق ها و غلوهای که بیشتر در قصائد مدحیه
 به وجود آمده است. و گاه در اوصاف غیر مدحی و نیز از زمان
 صفویه به بعد در اشعار مذهبی.

الف: از نوع اول - مثل این بیت «انوری».

چشم زره اندر دل گردان بشمارد

بی واسطه دیدن شریان ضربان را

توضیح اینکه: تو آن شاهی که حتی چشم زرهات (به تناسب حلقه زره
 که اصولاً نیروی بصارت ندارد) در هنگام جنگ، بی اینکه نبض
 دشمن را بگیرد، می تواند تعداد ضربان را در قلب او بشمارد. و هم
 کنایه از اینست که دشمنان تماماً در برابر تو و از هیبت و مهارت تو
 آنچنان می ترسند که حتی زره تو نیز از میزان وحشت آنان باخبر
 است.

ب: از نوع دوم - مثل این بیت «جمال الدین»

ز هفت بحر چنان منقطع شوم، کاب

کند تیمم در قعر چشمه جیحون

توضیح اینکه در روز قیامت، چنان آب هر هفت دریا، خشک می شود که حتی خود آب نیز، در چشمه جیحون، مجبور به تیمم خواهد بود.

ج - از نوع سوم - مثل این بیت «عرفی»

این بارگاه کیست که گویند بی هراس

کای اوج عرش سطح حضيض تراماس

توضیح اینکه: به عراق، حتی اوج عرش را با سطح پائین گنبد «نجف» مماس شمرده، یعنی گنبد از بالاترین نقطه عرش نیز بلندتر است.

۶- شیوه هندی

ابهامی که بر اثر پابندی به رعایت ریزه کاریهای شیوه هندی است و فهمیدن آن مستلزم دقت بسیار برای حل معماست. مثلاً این بیت «صائب»

زدم در بحر وحدت غوطه ها از چشم پوشیدن

یکی گردد به دریا چون حباب از خود نظر بندد

بدین معنی که شیوه هندی باعث شده است که شاعر مضمون را به غریب ترین و دقیق ترین وجه بسازد. یعنی من از بس از نعم دنیا چشم پوشی کردم، با دریای وحدت یگانه شدم. آنوقت مصراع دوم در حکم بیان علتی است برای مصراع اول. توضیح اینکه، همچنان که حباب از خود نظر بست، به عبارت دیگر به خویش خویش اعتنا نکرد و علی الظاهر به مرحله فنا رسید، با دریا یگانه شد و به اصلش خواهد پیوست. یا این بیت از «صائب»:

بسکه در لقمه من سنگ نهفته است فلک

بی تأمل نگذارم به جگر دندان را

که مستلزم کنجاویهای بیهوده‌ای است تا «صورت مسئله» بیت جل شود. نخست توجه به سنگهایی که ممکن است در لقمه غذا پیدا شود دوم این را تقصیر فلک گذاشتن سوم توجه به اینکه وقتی مرتب در لقمه غذا سنگ بود، غذاخوار احتیاط بیشتری می‌کند. چهارم به یاد آوردن دندان روی جگر گذاشتن، کنایه از صبر و تحمل کردن، و سرانجام که از مجموع این کنجاویها، بیت بدین صورت حل می‌شود: از بس فلک در لقمه‌های من سنگ گذاشته است دیگر محتاط شده‌ام، تا آنجا که بی تأمل دندان بر لقمه نمی‌گذارم. اما در پشت این ظواهر تازه معنی دیگری نیز نهفته است. توضیح اینکه شاعر با دندان به جگر گذاشتن خواسته است بگوید: صبر و تحمل من بی حساب هم نیست.

۷- تشبیه و استعاره.

ابهامی که معلول توجه به تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و دور-بروازی‌های تخیل و قدرت نمایی‌های شاعر از این دست است. مثلاً این بیت «امیر معزی»

دودی بر آتش رخ، لرزان از آن سببی

درعی ز مشک سیه، پر حلقه زان قبلی

بدین معنی که تا ندانیم در شعر قدیم، رخ را به آتش و موی را به مشک سیه تشبیه می‌کنند و نیز زلف را به دود و حلقه‌های زلف را به زره و درع، نخواهیم فهمید که: ای زلف معشوق اگر تو «دود» نیستی پس چرا بر آتش رخ می‌لرزی و اگر «درع» نیستی از چه-

روست که از مشک سیه پراز حلقه‌ای. یا این بیت از «منوچهری»:

وان گل سوسن مانند جامی ز لب‌ن

ریخته معصفر سوده میان لب‌نا

توضیح اینکه گل سوسن را که کاسه وار و سپید رنگ است، به جامی از شیر مانده کرده است و میان این کاسه را که همچون گل نرگس زرد رنگ، به معصفر (گیاه زرد رنگ سوده‌ای) که در جام شیر ریخته است.

۸- فضا و فضا سازی.

ابهامی که معلول فضا‌های بی انتها و ناشناخته‌ای است که شاعران واقعی همچون مولوی و حافظ، با نیروی تخیل و قدرت شکافندگی ذهن خود می‌خواهند آن فضاها را بشناسند و در آن نفوذ کنند و از آن جهانی روشن و بی انتها بسازند. به همین لحاظ درست‌تر این است که تنها این نوع از ابهام را «ابهام» (باتوجه به معنی اصطلاحی کلمه) و آن انواع دیگر را «غموض» یا «تعقید» یا «اغلاق» یا «اشکال» بنامیم. چرا که این «ابهام» خود خمیر مایه و ذاتی شعر است و در حقیقت تعریف شعر منوط و مربوط به آن است. به عبارت دیگر این «ابهام» در ذات فضایی است که شاعر قصد نفوذ در آن و کشف آن را دارد و نه اینکه تعمداً فضایی ساده را به انحاء گوناگون (همچنان که به اشاره رفت) مبهم و کدر کند. بنابراین وقتی حافظ می‌گوید:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند

گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

ساکنان حرم سرو عفاف ملکوت

با من خاک نشین باده مستانه زدند

در همان نگاه اول پیداست که این شعر، نه بر لغات مشکل
 اشتمال دارد، نه بر اصطلاحات و کنایات و نه معلول بهم خوردن اجزاء
 کلام از نظر نحوی است و نه تعمد در ارائه نوعی بیان مشکل، یا
 نوعی زبان خاص شعری و نه تظاهر به تسلط بر علوم و فنون عصر و نه
 حاصل توجه بیش از حد به صنایع بدیعی است. نه آن نوع اغراق‌ها
 و مبالغه‌ها را در بردارد و نه آن ریزه کاریهای هندی وار را و نه تعقیدی
 را که بر اثر توجه مستقیم به تشبیهات و استعارات زائد به وجود می‌آید.
 و نه همچون معماست و چیستان. هیچکدام از اینها و بسا این همه
 در بردارنده ابهام به معنی واقعی و شعری آنست. شعری با فضایی بی‌انتها
 که هیچوقت به پایان نمی‌رسد و مسلم است که جز با تخیل و شعور
 کافی نمی‌توان در فضای آن وارد شد. بخصوص توجه شود می‌گوییم:
 در فضای آن وارد شد و نه آن را حل کرد. همچون در آن انواع ابهام،
 و بخصوص در یکی دو نوع آن که گویی مسئله وار قابل حل بود و این
 یکی از خصوصیات شعر واقعی است که صرفاً با استعداد و آمادگی
 ذهنی باید کلید ورود در فضای آنرا یافت.

باری در این دوبیت، حافظ فضایی ایجاد کرده است ضد عادت
 و ضد قرار داد که هیچگاه تمامی حدود آنرا نمی‌شود مشخص کرد.
 به عبارت دیگر وقتی که خواننده به مجموع تصاویر این شعر می‌اندیشد
 عاجز از دست یافتن به همه جوانب آن فضا است. و آنچه مسلم است او از
 اولین شاعرانی است که خط معناد این محتوای خاص را از صفحه
 اذهان شاعران سترده است و آن محتوای خاص اینکه معمولاً در ذهن
 شاعران بر بال ابرها نشستن و در آسمانها پرواز کردن و بالاخص آرزوی
 همپایی با فرشتگان داشتن، سابقه‌ای دیرینه داشته است اما اکنون این
 حافظ است که آنها را به کره خاکی می‌کشد و بدینسان بسازبانی

غیر مستقیم به تشخیص انسان ارج می نهد. و او اینکه این ارجگذاری مایه قرآنی داشته و بر اساس اصل خلیفه الهی انسان و فضل او بر ملائک باشد. چرا که همه شاعران پیش از حافظ نیز از این «مایه» استفاده کرده اند ولی هیچکدام به ساخت فضایی اینچنین نتوانسته اند بیندیشند. شما کافی است تنها حرکت عینی ساکنان حرم را که با چنان کلمات مبهم و مه آلود و پوشیده و محصور (حرم - سر - عفاف - ملکوت) توصیف شده اند در نظر بگیرید، و نیز در نظر بگیرید مأموریت آنان را به خواست شاعر (انسان رانده شده در دمنده مجبور - بر خاک و در خاک که محکوم سر نوشت ازلی است.) و «ساخت» پیمانهای که از همان خاک آدم سرشته شده و در همان است که جوهر غم شکن و درد زدای انسان محکوم و مصیبت زده ریخته می شود، تا به نسبت به راز ایجاد این فضای عجیب که شعر محض است با صورتی دقیق و جالب و محتوایی عمیق و جاذب پی ببرید.

و این همان فضایی است که بر ما اندیشیدن به عظمت انسان را فرض کرده و نه در یک نقطه، بل در هر نقطه ای که بتوان ایستاد و به این فضا نگریست و در اندیشه فرو رفت و دچار حیرت شد. و متوجه این اصل نیز بود که این همه هیچ نیست مگر نشانه ذهن سازنده و متشکل و فضا ساز و صورتگر بدیع و عجیب حافظ که در زیر مهی از ابهام واقعی در گوشه ای بر خلوت خاک، اینچنین انسان و فرشته را کنار هم می نشاند. فرشته عاقلی که به دعوت انسان عاشق، همدرد و هم مشرب او می شود.

این است ابهام واقعی که در ذات این فضا است و نه چون انواع ابهام هایی که بر شمرده شد. و درست مشمول این سخن جالب که: «اگر از تاری و ابهام شعر شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او

که روشنی بخشیدن است وجود ندارد. این تاری در کار شبی است که شعر وظیفه کشفش را دارد. در روان و در رازی است که موجود بشری در آن غوطه‌ور است.^۱

اکنون پس از این مقدمات می‌توان به اختصار گفت که اگر شعر واقعی امروز مبهم به نظر می‌رسد، به‌چند عامل مهم بستگی دارد: نخست: از این روست که این ابهام در ذات فضا است. چرا که شاعر واقعی امروز سر آن دارد تا در دنیاهایی نفوذ کند که در زیر پرده‌ای از اعتیادات ما خفته و نهفته‌اند. دنیایی ضد عادت که چون کشف شد بدیهی است که برای نا آشنایان مه‌آلود و رازآمیز و مبهم خواهد بود و چه خوب می‌گوید «ژان کوکتو»: «سنن و عادات و حافظه ما حجاب‌هایی هستند که امور و حوادث را از نظر ما مخفی نگاه میدارند و به‌عنوان سوابق ذهنی، تنبلی فطری ما را یاری می‌کنند. شعر اشراق بلاواسطه‌ای است که واقعیات مخفی از انظار ما را برملا می‌کند. شعر پرده‌ها را می‌درد و هر چیز را در زیر نوری رخوت‌زدا، عریان و برهنه نشان می‌دهد.»

دوم: این ابهام از این روست که شاعر واقعی امروز با توجه بیش از حد به اصل «شخصیت بخشیدن به اشیاء» (که در شعر سابقه‌ای دیرینه دارد و یکی از مبانی تعریفی شعر است) به هر چه در چشم‌انداز اوست صفات انسانی می‌بخشد و در حقیقت چون این ذهنیات پیچیده آدمی است که به اشیاء تحمیل می‌شود و در واقع تار و پود فضای شعری او را می‌بافد، آن رازآمیزی و ابهام را به‌وجود می‌آورد.

۱- سن ژون پرس - خطابه جایزه نوبل - هنرمند و زمان او به ترجمه دکتر مصطفی رحیمی - انتشارات «نیل» سال ۱۳۴۵

سوم: و نیز این ابهام از این روست که شاعر واقعی چون اصولاً روشنگر آن زوایای تاریک است و می‌خواهد آن دنیاهای ناشناخته را روشن کند، مجبور است حد شعر را از نظر ماهیت و جوهر نگهدارد. توضیح اینکه اگر بیش از حد لازم، این حالت روشنگرانه را با توضیحات و توجیهات زائد بیالاید، بیش یا کم به شیوه‌های استدلالی نزدیک خواهد شد و از خط شعر به دور خواهد افتاد. و این خود بهترین دلیل است که ابهام همواره همراه با شعر خواهد بود. و اگر نبود به تجربه مسلم شده است که معمولاً از تعریف خود عدول کرده و از مرز حساس و باریک خود به درهٔ نثر در غلتیده است.

چهارم: و همچنین این ابهام از این روست که شاعر واقعی امروز برخلاف ناظران پیچیده‌گو، تماماً شعر را پیچیده نکرده است. بلکه بر آن بوده تا به دنیائی و فضایی خاص خود دست یابد. بنابراین در شعر به ایجاد روابطی می‌پردازد که در حقیقت از مجموع این روابط است که شعر، ساختمانی مخصوص به خود می‌گیرد و با کشف کلیدی که در بطن آن روابط خفته است، خواننده را در فضای خود وارد می‌کند. بدین معنی که مثلاً وقتی شاعری «شبهای تاریک» را به هیئت «رودی سیاه» می‌بیند که در مردابی فرو می‌ریزد:

تاریک ترین شبان بی‌شبه‌گیر

رودی است سیاه

رودی است

فرورونده

در مرداب

تا اینجا حرکت شعر طبیعی است و ساده و توصیف هر «رودی» است که ممکن است به «مردابی» بریزد اما وقتی شاعر به این سطر

می‌رسد:

من شب را

قطره

قطره

می‌نوشم

دیگر ایجاد رابطه شعری کرده است. یعنی هم اینجا است که فهمیده می‌شود این «من» منی که شب را (= رود را) قطره قطره می‌نوشد، همان «مردابی» است که در آغاز شعر از آن سخن گفت. بنابراین در شعر امروز، یکی نیز وجود این گونه روابط است که ایجاد ابهام می‌کند و ناچار خواننده شعر تا این روابط را کشف نکند، شعر را نخواهد فهمید.

پنجم: و این ابهام، باز از این روست که در شعر امروز بیش از همیشه بیانهای تازه شعری دیده می‌شود. بیانهای گونه‌گون از شاعران مختلف که گویی به طرف مرکز شعر، یعنی هسته اصلی شعر حرکت می‌کند و از مجموع آن نزدیک شدن‌ها، ساختمان شعر شکل می‌گیرد. چنین است که هرچه نحوه بیان تازه‌تر و قوی‌تر و پیشرفته‌تر باشد، در حقیقت مبین آنست که شاعر، بیشتر رعایت ایجاز و فشردگی کرده است. پس «ایجاز»، از آنجا که ما دنیائی از اندیشه شعری را در سطری یا در بندی یا در شعری خلاصه می‌کنیم، در حقیقت لازمه هر شعر پیشرفته‌ای است و یکی از مهمترین عواملی است که شعر را مبهم جلوه می‌دهد. تا آنجا که خود یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز شعر و نثر نیز می‌تواند بود. و اما چون این «ایجاز» (جز در موارد استثنائی همچون بسیاری از ابیات حافظ و غزلیات شمس و گهگاه دیگران) در شعر قدیم بیشتر «ایجاز»ی است که به اقتدار در سخنوری ارتباط دارد و نه ایجازی که

خود ذاتی شعر است. از انواع ایجاز می توان چنین سخن گفت:
الف: ایجاز کمی یا لفظی کلی:

توضیح اینکه: فی المثل قصیده ای مدحیه که در صد بیت سروده شده باشد در پنجاه بیت گفته شود. این ایجاز مربوط به کل يك شعر است. بدین معنی که از میان قصائد بسیار اعم از متغزل و غیر متغزل یا مشبب و غیر مشبب می توان بسیاری از ابیات را برداشت بی اینکه به کل شعر زیان برسد.

ب: ایجاز کمی یا لفظی جزئی:

ایجازی که بیشتر در ابیات جداگانه يك قصیده یا شعر رخ می نماید. فی المثل وقتی گفته می شود:

این راست دست تست که در لحظه های سیر
اینگونه نطق داده قلم را چو ناطقان
وین دست چپ، که داده به سنگینی سکون
بر حلقه نگین نظری تیز و نکته دان

آنچه در وهله اول به نظر می رسد، اینست که ناظم این چند سطر بسیار کوشیده است تا حتی الامکان این محتوا را که محتوایی مدحی است با کمترین کلمات و در کمترین ابیات بگنجاند. در صورتی که ممکن بود ناظم دیگری همین محتوا را در چندین بیت می آورد. اکنون خیال می کنید از این کوتاه تر نیز (مثلا در يك بیت) می توان همین محتوا را با همین مقدار کلمه بیان کرد؟ و می بینیم که «انوری» بیان کرده است:

آنکه به سیر و سکون، یمین و یسارش
نطق و نظر داده اند کلام و نگین را

بدین معنی که پادشاهی که دست راستش در هنگام حرکت به

قلم نطق داده است و دست چپش، در هنگام سکون، به‌نگین، نظر. اکنون توجه کنید با این که در آن دوبیت (از نظر کمی) امکانات بیشتری برای شاعر بوده است، باز هم نتوانسته است به‌این درجه از اقتدار، یعنی در يك بیت محتوای را بیان کند. بنابراین پیداست که اگر بتوان محتوایی را تنها در يك بیت گنجاند (همچنان که انوری گنجانده) فضای آن يك بیت بسیار مبهم‌تر و پیچیده‌تر تا از فضای آن دوبیتی است که همان محتوای را بیان کرده است. و هم‌اینجاست که میزان اقتدار يك شاعر از نظر تسلط به زبان و بیان نیز معلوم می‌شود.

ج - ایجاز معنوی یا کیفی

ایجازی که در شعر قدیم، از آن نظر که این نوع ایجاز در شعر کلیتی همه‌جانبه را بیان می‌دارد، یکی از وجوه ممیزه شعر و نثر بوده است. زیرا در نثر با تفصیل و اطنابی که مخصوص به آنست، اغلب به کمک جزئیات باید به طرف مقصد رفت و مقصود را بیان داشت. در صورتی که در شعر چنین نیست. آنچنان که وقتی حافظ می‌گوید:

گفت آن یار کز او گشت سردار بلند

جرم‌ش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

این حرفی است کلی، و فشرده‌یی است از جزئیاتی مشروح، به دلیل اینکه همین محتوا را عطار نیز از قسول شبلی درباره حلاج می‌نویسد: «نقل است که شبلی گفت آن شب به سرگور او (حلاج) شدم و تا بامداد نماز کردم. سحرگاه مناجات کردم و گفتم الهی این بنده تو بود مؤمن و عارف و موحد، این بلا با او چرا کردی؟ خواب بر من غلبه کرد و به خواب دیدم که قیامت است و از حق فرمان آمدی که این از آن کردم که سرما باغیر گفت.» همچنان که پیداست، عطار برای رسیدن به‌گریز آخرین شرح و بسط‌های مفصلی داده است. در

صورتی که در بیت حافظ ما تنها همین گریز را می بینیم. چرا که حافظ خواسته است آن همه را به صورت يك حکم کلی احیاء و باز گو کند. یعنی برای او کلمات تنها وسیله نبوده بلکه چون به زبان شعر سخن می گوید، هدف نیز بوده است. بنابراین درست در مقابل جزئیاتی که نثر بدان می پردازد، این نوع ایجاز صرفاً شکلی از کلیتی است که شعر متوجه آنست.

د - ایجاز «کمی- کیفی» یا «لفظی- معنوی»

ایجازی که يك تفاوت اساسی با ایجاز نوع سوم دارد، و آن اینکه در آن بیت انوری (و حتی بیت حافظ) نحوه بیان از نحوه بیان معمول در عصر شاعر هرگز عدول نکرده است و کاملاً تابع قواعد نحوی زبان نثر بوده است. در صورتی که در شعر امروز، غیر از اینکه در هر سطر شعر چنین ایجازی را می توان دید، نیز این ایجاز به نحوه بیان ارتباط دارد. و خود جزئی است از ذات شعر. بدین معنی که مثلاً در آن بیت انوری، مقداری به علت صنعت «الف و نثر» ایجاد ایجاز شده است. منتها با همان منطق نحوی. لیکن، در شعر امروز، نحوه بیان، از آنجا که از کیفیت تکوینی فضای کلی شعر سخن می گوید، خود میزان جوهر شعری را نیز تعیین می کند. و این به دو عامل بستگی دارد: اول- از این نظر که چون اصولاً در شعر واقعی امروز، همه اشیاء و مفاهیم از میان استحالهای فراوان زاده می شوند، بیانی نیز که زاده و نتیجه و عصاره این استحاله هاست، خود به خود به سوی فشردگی می رود و این یعنی ایجاز محض.

دوم- از این نظر که چون شعر در زمان ما بیش از پیش از «نثر» فاصله گرفته و تعریف دقیق تری یافته است. و پیدا است که این فاصله گرفتن، یکی نیز به اعتبار گریختن از منطق نحوی است. بدین معنی که شاعر امروز

حتی الامکان سعی دارد غیر از اینکه مطلقاً ادات تشبیه و زوائد وحشو و... را از میان بردارد، با عوض کردن جای صفات و قیود بایکدیگر و با اسمهایی که به صورت صفت در می آیند، حتی المقدور نحوه بیان را تازه تر کند، بنابراین وقتی چنین سطری در شعر امروز دیده می شود :

شب همیشه نی های استخوانی تو بر لب همیشه مرگ

مسلم است که در ابتدا برای اذهان نا آشنا ، این توهم را به بار خواهد آورد که این نحوه «جمله بندی» از نظر زبان فارسی درست نیست. مگر بیایند و بیان بسیار موجز و فشرده آن را بشکنند و به صورتی نثر وار باز نویس کنند؛ تا مفهوم آن به این صورت روشن شود: «از آن شبی سخن می گویم که جزبوستی و استخوانی با تو نبود، نشسته بودی و شب مرگ در کنار تو ایستاده بود و گویی از استخوان تو» «نی»یی ساخته بود و بر لب خود نهاده بود و در آن می دمید» بدین معنی که اگر شاعری سنتی همین مضمون را می خواست بگوید، عین این بیان نثر گونه را موزون می کرد و نام آنرا شعر می گذاشت. اینجا است که می توان گفت شعر واقعی امروز شعر است که از مجموع سطوری همچون سطر بالا (که درغایت ایجاز است) به وجود آمده است. یعنی غیر از اینکه کلمات هر يك با یکدیگر ارتباط دارند ، سطرهای شعری نیز جدا گانه بایکدیگر ارتباط خواهند داشت و هم این ایجاب می کند که وقتی همه سطور شعر از آن ایجاز برخوردار شد، کل متشکل شعر نیز تمامی این ایجاز را در برداشته باشد.

اکنون باید گفت که تنها شعرهای ساختمانی و فشرده هستند که قابل هیچ گونه تلخیصی نمی توانند بود. زیرا هر شعر فضایی و دنیایی است که منطق و قوانین خاص خود را دارد. آنچنان که اگر برای آن شکلی عینی و متجسم قابل شویم، گویی هر تکه ای از آنرا که برداریم

به ماهیت شعر لطمه زده ایم. در صورتی که در آن انواع ایجاز، همچون شعر «انوری» به ماهیت آن کمترین لطمه ای نخواهد خورد، بلکه فقط به کوتاهی و تلخیص خواهد رسید.

بنابر این اگر شعر ساختمانی تلخیص پذیر باشد، در حقیقت خانه ای است که به صورت خانه ای کوچکتر درآمده است. و نه مثلاً به هیئت خیابانی یا میدانی یا هر شکل دیگر. و برعکس در شعرهایی که فاقد این استخوانبندی و تشکل و ایجاز و فشردگی و در نتیجه، «ابهام» است (و به اصطلاح نویسندۀ این مقاله، از جمله شعرهای «حرفی» است) هر تکه ای و پاره ای از آنها را می توان برداشت. بی اینکه بدانها لطمه ای وارد شود. چرا که این شعرها تنها در حکم «خط» هستند و پیدا است که اگر ما قسمتی از يك خط مستقیم را برداریم، باز هم همان «خط» خواهد بود. در صورتی که شعرهای «ساختمانی» به دایره می مانند و روشن است که اگر تکه ای از دایره برداشته شود، دیگر هیئت دایره نخواهد داشت.

نیمه... ۱

با نگاه به «مثلث شعر»، که یک رأس آن شاعر و رأس دیگرش مردم‌اند و رأس سوم، حقیقت جهانی و جوهر شعری است.^۲ پیدا است که اگر شاعر صرفاً به طرف جوهر شعری رفت (همچون شاعرانی که به ذهنیتی سخت پیچیده دارند) از رأس دیگر مثلث یعنی مردم دور خواهد شد. نیز اگر شاعر فقط به سوی مردم و شنوندگان رفت (همچون شاعرانی که یا «حرف» می‌زنند و شعار می‌دهند یا به عینیتی نشان‌دادنی اکتفا می‌کنند) از رأس دیگر مثلث (= جوهر شعری) دور خواهد افتاد. بنابراین، از آنجا که دایره محاط در مثلث شعری هر دو دسته کوچک است، شعر آنان فاقد آنچنان فضای گسترده‌ای است که بتوان درهای بسیار بر آن باز کرد و در فضای آن وارد شد و به کشف آن پرداخت.

- ۱- این نوشته با نام «نیمه در آینده» نخستین بار در مجله «تماشا» زمستان سال ۱۳۵۴ به چاپ رسیده است.
- ۲- رك، «مثلث شعر» س. ك. استید - جنگك اصفهان دفتر ششم ۱۳۴۷.

اینجاست که می‌توان گفت هر دو دسته شاعران دوسه دهه اخیر، چه آنها که در ذهنیت پیچیده خود اسیر بوده‌اند و چه آنها که به عینیت سطحی خویش قناعت کرده‌اند، با توجه به دایره کوچک شعرشان هیچکدام «در بند فتوحات تازه نبوده‌اند و ترجیح داده‌اند که قوای خود را در وطن مألوف و قلمرو کوچک خویش استحکام بخشند، غافل از این که جهان بالقوه از آن شعر است.»

نیمه با اینکه آغازگر بود نخستین کسی نیز بود که بتدریج از محدوده اسارت در ذهنیت تنها و عینیت جداگانه برگذشت و با ایجاد ساختمان و زبان و فضایی دیگر، سرانجام با ترکیب و تلفیق دقیقی از عینیت و ذهنیت راستین در پشت پوست نظم خون دواند و با دست یافتن به دایره‌ای وسیع در مثلث شعری خود دیگر بار شعر را عنوان بخشید. و این بیشتر به اعتبار صمیمیت و یگانگی او با محیطی بود که در آن پرورش یافته بود. و این اصل، پیش از هر چیز در شعرهای او پیداست. شاعری که با سبزه‌ها و کوهها، ابرها و مه‌ها، رودها و درخت‌ها، درهم می‌آمیخت و همواره در هر موجی از خطوط ارتباطی شعرش، تصویر حالتی از حالات خود را باز می‌یافت.

و ما از همین روست که می‌خواهیم بر اساس سه قطعه «در شب سرد زمستانی» «هست شب» و «خانه‌ام ابری است» به دایره شعر او در مثلث مساوی الاضلاعش توجه کنیم:

در شب سرد زمستانی
 کوره خورشید هم، چون کوره گرم چراغ من نمی سوزد
 و به مانند چراغ من
 نه می افروزد چراغی هیچ،
 نه فرو بسته به یخ ماهی که از بالا می افروزد

من چراغم را در آمدرفتن همسایه ام افروختم در یک شب تاریک
 و شب سرد زمستان بود
 باد می پیچید با کاج،
 در میان کومه ها خاموش
 گم شد او از من جدا. زین جاده باریک

و هنوزم قصه بر یاد است.
 وین سخن آویزه لب:
 که می افروزد؟ که می سوزد؟
 چه کسی این قصه را در دل می اندوزد؟

در شب سرد زمستانی
 کوره خورشید هم، چون کوره گرم چراغ من نمی سوزد.

این شعر، در شبی سرد از شبهای زمستان نوشته شده است. هنگامی
 که شاعر به باد شب زمستانی دیگر افتاده. شبی خاطره انگیز و حسرتبار.
 که برای همسایه چراغ افروخت و همسایه که سرانجام گم شد. و
 آنگاه بیان حسرتی و دردی با خاطره آنشب سرد زمستانی.

این شعر از چهاربند تشکیل شده است. در بند اول که می‌توان مقدمه شعرش گفت، شاعر فضایی ایجاد کرده که خواننده و شنونده را به سادگی در شعر وارد می‌کند. در بند دوم که می‌توان متن شعرش خواند، جز اینکه ناگهان علت ایجاد چنان فضایی را بر ما روشن می‌کند، نیز ما را به آخر شعر می‌رساند. به دوراهی حیرانی و سرگردانی. در بند سوم غیرمستقیم خاطره‌ای را که در بند دوم بیان کرده تعمیم می‌دهد و از فضیلت خویش سخن می‌گوید: فضیلتی که دیگر چون او کیست که بسوزد و کیست که بی‌فروزد. و در بند آخر که عیناً دو سطر آغاز شعر را تکرار می‌کند. هم به لحاظ تاکید بر فضیلت خویش و هم به نشانه خاطره‌ای و شعری که ادامه خواهد داشت.

در بند اول با مصالح خاصی که به کار می‌برد، در شبی از شبهای زمستان، تنها از چراغ خود سخن می‌گوید. چراغی که از کوره خورشید هم روشنی بخش‌تر است و از همین روست که هیچ چراغی همچون چراغ او فروزان نیست. و حتی ماه نیز که گویی در یخ گرفته شده است. اما چرا چنین از این چراغ یگانه و فروزان سخن گفت این «چرا» را در بند دوم روشن می‌کند.

در بند دوم می‌بینیم که اگر شاعر در مصراع آغاز، آنچنان باز به تأکید از نور چراغ خویش سخن می‌گوید، چراغی گرم‌تر و نورانی‌تر از خورشید، از این روست که غیر مستقیم بتواند از همسایه‌ای سخن بگوید که با وجود چنان چراغ خورشیدوار در شبی سرد که باد می‌وزید، او در میان کاجها و کومه‌ها، تنها و خاموش رفت و گم شد:

در میان کومه‌ها خاموش

گم شد او از من جدا زین جاده باریک

و بدین ترتیب خواننده را حیران و سرگردان بر سر دوراهی به توقف وامی‌دارد. با این اندیشه که آیا او از کدامین راه رفته و چرا با وجود چنان چراغی گم شده است؟

در اینجا به نظر می‌رسد که شعر باید تمام می‌شد. اما چرا تمام نشده است، برای اینکه در چند سطر آخر گفته شود این خاطره در زمانی اتفاق افتاده، که اکنون دیری از آن گذشته است. و در این مدت، مدام در این اندیشه بوده که آیا کیست که همچنان چراغ می‌افروزد و کیست که همواره این قصه را به یاد خواهد سپرد؟!

اما این توضیح ساده شعر بود. نباید فراموش کرد که: با توجه به کلمه‌ها و ترکیب‌هایی که از حوزه لغوی خود فراتر رفته‌اند و شکل مستعار گرفته‌اند، بی‌اینکه از زبان ساده شعر دور شوند و فضایی روشن را تاریک کنند، شعر، جز صورت ظاهری اش صورتی نیز در زیر دارد. صورتی نمادین: نیمایی که چراغ به دست گرفت و همسایه‌ای که شایستگی این روشنی بخشی را نداشت و شاعر که همچنان نور بخشید و از خود پرسید که: آیا کسی دیگر هست که شایسته چنین راهنمایی باشد؟ و آیا پس از این، کسی به حقانیت من شهادت خواهد داد؟! و در بند آخر که با تکرار دو سطر آغاز شعر، گویی به شعر به جای حرکت طولی، حرکت دایره‌ای می‌بخشد. و این یکی از نخستین اسباب شکل شعری است که یعنی: حکایت همچنان باقی است.

و نتیجه اینکه: دایره شعری محاط در «مثال شعر» نیمادایره‌ای است معتدل و متعادل (اگر نه بسیار بزرگ) در مثلی تقریباً مساوی الاضلاع، که فاصله شاعر با مردم یا شنندگان و خوانندگان از یک طرف، و با جوهر شعری و حقیقت جهانی از طرف دیگر مساوی است.

نه آنقدر به مردم نزدیک شده است که شعار وار بگوید : چرا
 شعر مرا نمی فهمید، شعر من متعالی است ، چرا همسایه من راه مرا
 درست تشخیص نداد، و نه آنقدر متمایل به زاویه جوهر شعری است که
 صرفاً تصویر فضایی شاعرانه و دقیق منظور نظر او باشد.
 بیان شعریی دو همسفر که در یک نقطه از هم جدا شده اند. و
 بویژه او که درجاده باریک گم شده است و...
 «آی نی زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجائی؟»

۲

هست شب یک شب دم کرده و خاك
 رنگ رخ باخته است
 باد نوباوه ابر، از برکوه
 سوی من تاخته است

هست شب همچوورم کرده تنی گرم دراستاده هوا
 هم از این روست نمی بیند اگر گم شده ای راهش را

با تنش گرم، بیابان دراز
 مرده را ماند درگورش تنگ
 به دل سوخته من ماند
 به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب!
 هست شب، آری شب

نیمه آتماشاگری تنهاست. تماشاگری که باهر گوشه و کنار سرزمین
 پربارش آشناست. از پرندگان و درختان، از باد و ابر، از دریا و علفزار،
 از آب و رودخانه، از بیشه و جنگل همه را می شناسد. مردی که

روزها تماشا می‌کند و شبها، حاصل تماشای خود را که از صافی ذهن او گذشته و رنگی دیگر یافته بر روی کاغذ می‌آورد.

این شعر نیز توصیفی از همین شبهاست. شبی دم کرده و خفقای و گرفته، که در شاعر فرو می‌نشیند. استحاله‌ای صورت می‌پذیرد و شاعر شب‌نشین و شب‌زده موقعیت خود را در محاصرهٔ مصالح شبانهٔ شعر ترسیم می‌کند.

در این شعر، شاعر ابتدا شبی از شبهای شمال را توصیف می‌کند شبی که دم کرده و از این دم کردگی، رنگت خاک پریده است. ولی در همین دوسطر آغاز شعر از رابطهٔ شب باخود (که پس از این شناخته خواهد شد)، سخن گفته است. زیرا به «خاک» حالتی انسانی بخشیده است. چرا که در حقیقت انسان است که بر اثر گرفتگی هوا رنگش می‌پرد. تا دوسطر بعد که ناگهان بآبادی که بر او می‌تازد، مستقیماً از خود سخن می‌گوید.

این بند اول شعر بود که می‌توان آنرا به مثابهٔ اشاره‌ای برای تمامی شعر دانست. شعری که به نظر می‌رسد به منزلهٔ خطی است مستقیم که یکسر آن شب است و سردیگر آن شاعر شب‌نشین. و بنابراین در بندهای بعد است که احتمالاً رابطهٔ میان شب و شب‌نشین روشن خواهد شد.

در بند دوم که فقط دوسطر است، باز به نوعی دیگر به شب شخصیت و حالت انسانی می‌بخشد. شبی که همچون تنی گرم است در هوای را کد. آنچنان که هیچ گمشده‌ای نمی‌تواند راهش را بیابد. در بند سوم بیابان دراز را به صورت مرده‌ای باتنی گرم می‌بیند که در گورتنگش خفته است. زیرا در حقیقت این دل سوختهٔ اوست که در قالب تنی خسته از هیبت تب می‌سوزد. اینجا است که استحاله صورت

می گیرد. چرا که اگر تصویری آنچنان از بیابان می دهد، به علت تصویر بعدی است که از تشابه میان بیابان با تن و دل خویش سخن می گوید: تن گرم بیابان و تن خسته شاعر که از تب می سوزد. بیابانی همچون مرده ای در گوری تنگ و همچون دل سوخته ای در قالب تنگ تن. حال است که تازه می فهمیم چرا در آغاز شعر، شب را دم کرده و خاک را رنگ باخته دیده است. و بعد چرا شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و بیابان را مرده ای با تنی گرم، زیرا به راستی این چشم اندازی است که از دریچه چشم مردی خسته از تب تصویر شده است. شاعری اصیل که چون خسته و تب دار در شب است ناچار حالت خاص وی در همه اشیایی که در چشم انداز اوست منعکس می شود. و ما لاجرم شب و بیابان و خاک و هوا را نیز خسته و تب کرده می بینیم. آنهم تا آنجا که گویی از مجموع ترکیب اینها، یعنی شب و بیابان و خاک و هوا می توانیم چهره واقعی شاعر را باز شناسیم چهره «نیمه» را.

و نتیجه اینکه: در این شعر نیز به مردم و شنندگان نه آنچنان نزدیک شده است که از جوهر شعری دور افتد و نه آنچنان در تصاویر شعری غرق بوده است که هیچکس نتواند با شعر او ارتباط برقرار کند. «عین» و «ذهن» چنان با هم در آمیخته اند که گویی «یکی» شده اند شاعر و شب در فضای شعری که دایره آن (اگر نه بزرگ) در مثال متساوی الاضلاع ترسیم می شود.

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست

باد می پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست.

و حواس من .

آی نی زن که تورا آوای نی برده است دورازره کجائی

خانه ام ابری است اما

ابر بارانش گرفته است

در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم.

من به روی آفتابم

من برم در ساحت دریا نظاره

و همه دنیا خراب و خرد از باد است

و به ره نی زن که دایم می نوازد نی، در این دنیای ابراندود

راه خود را دارد اندر پیش

کمتر شعری است که به این سادگی آغاز شود : خانه ام ابری است . . . این شعر ساده را در سرزمینی که ششصد سال - از زمان حافظ تا حال سابقه سخنوری و مضمونسازی دارد چگونه باید توجیه کرد؟ شعری که نه نشانه های سخنوری و مضمون سازی در آنست و نه پیچیدگی های تصویری.

و راستی مگر می شود که شاعری در خانه ابری اش بنشیند و به همین سادگی از اندوه خود سخن بگوید ؟ آری می شود. مگر نه هر شعر خوب و کامل جز به همان صورت که نوشته شده است نمی تواندست و نمی بایست نوشته می شد؟ و این بایستن مگر نه از صمیمیت شاعر ناشی می شود؟ صمیمیتی که عامل اصالت آفرینش هنری است. و این اصالت مگر نه نتیجه برخورد شاعر با جهان خارج و نحوه حصول

ارتباط ناشی از حساسیت فطری و تجربیات تدریجی خاص اوست؟ و مگر نه همین است که «سبک» را توجیه می‌کند؟ و نیز مفهوم «زبان» و «فضا»ی ویژه شاعر و شعر را؟ آنچنان که اگر نمی‌گوید:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

این فقط اوست که این چنین می‌گوید: و نه هیچ شاعر دیگر. او با زبان ویژه خویش، زبانی که به ساده‌ترین وجه از نثر فاصله می‌گیرد، تنها با توجه به «متمم» «با آن». توضیح اینکه صرفاً به علت خانه ابری اوست که جهان نیز ابری است. و چون چنین است (یعنی خلاف واقعیت) پس این گفتن مستقیم «خانه‌ام ابری است» نیست. آنچنان که در واقعیت بیرونی است و به تبع در منطق نثری. بلکه حرفی است دیگر. و این در بند بعد بهتر پیدا می‌شود:

از فراز گردنه خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد

یکسره دنیا از خراب از اوست

و حواس من

بادی از فراز گردنه می‌پیچد. با آن صفات گویا: خرد و خراب و مست و اگر دنیا خراب است صرفاً از بیداد اوست و نه دنیا که حواس شاعر نیز. حواس شاعر یعنی نقطه عطف منطق شعری و خاستگاه فرم و شکل شعر. حواسی آشفته از باد که به ناگزیر خانه را «ابری» احساس کرده است. خانه‌ای ابری که همه جهان نیز همراه با آن ابری است. و بادی تعیین کننده زاویه «دید» او. و چون پس از آن می‌گوید:

آی نی‌زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجائی؟

ضمن این‌که در وهله نخست به نظر می‌رسد که خط فاصله بینش خود را با «نی‌زن» مشخص کرده است، فی الواقع با تکرار آن سطر در بند بعد، ذهن خواننده را متوجه مفهوم مخالف آن نیز می‌کند:

خانه‌ام ابری است

ابر بارانش اگر فیه است.

با کلمه «اما» اولین پیرتو امید در فضای مه‌آلود شعر می‌تابد. ابری آماده بارش. سطری که مانند پنجره‌ای در حصار تاریک شعر باز می‌شود تا شاعر از کنار آن بر سطح دریا به چهره آفتابش بنگرد. آفتاب روزهای روشنی که از دست رفته‌اند.

اما این پنجره‌ای است که در خیال باز می‌شود. چرا که همه دنیا خراب و خرد از باد است. و نی‌زن که تنها به نواختن نی دل بسته است، در این دنیای ابر اندود همچنان به راه خود ادامه می‌دهد:

و به ره نی‌زن که دایم می‌نوازد نی در این دنیای ابر اندود

راه خود را دارد اندر پیش

و آیا هیچ شعر دیگر هست که چنین ساده و غمناک و چنین زیبا و تمام ناشدنی به پایان رسد؟ و مگر نه هر شعر بزرگ همچنان به حرکت خود ادامه خواهد داد و هیچگاه به نقطه پایان نخواهد رسید.

اکنون شعر را بزرگ کنیم! خانه را که سرزمینی است دیگر و باد را که هیولائی دیگر و حواس او را که حواس انسان بهت

۱- و به نظر بسیاری «ابری که نخواهد بارید»، که البته با توجه به کلمه «در خیال» در مصراع بعد و نیز با توجه به کل فضای شعر، درست‌تر است. اما بر منتقد به اعتبار ذهن کنجکاوش، در لحظات مختلف و استمداد زبان و بیان شعر برای این کنجکاوی، حرجی نیست. من «گرفتن» را به معنای شروع شدن (مثلا باران گرفت) گرفته‌ام. شاید کلمه «اما» باعث این فرض شده، شاید هم در لحظه تفسیر، دوست داشته‌ام در این خانه ابری پنجره‌ای رو به آفتاب باز شود.

زده، اما پاك و اندوهگین قرن ماست و نی‌زن‌ها را، و بالاتر از همه شاعری بزرگ را که در کنار پنجرهٔ ذهن خود در این جهان تاریک ایستاده است.

و نتیجه اینکه: نیما باز هم در این شعر، نه آنچنان به فهم مردم و شنوندگان نزدیک شده است که شعار دهد «آی مملکت خراب است و حواس من معشوش و...» «از این دست شعارها»، و نه فضای شعر را چنان مبهم کرده است که همهٔ مخاطبان و شنوندگانش را از دست بدهد. شعری که همچنان دایره‌ای است متعادل در مثلثی متساوی‌الاضلاع.

۲

نقدھا

Call No. _____

Date _____

Acc. No. _____

**CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR**

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

... «خاك»^۱

مدتهای مدید بود که در میان خیل صادرات «رنگین نامه‌ای» در بازار شعر، گاه بسه متاعی بر می‌خوردم مستقل و در عین حال مغشوش و نامسجم. با رگه‌هایی گاه‌درخشان با امضای «م.ع. سپانلو» که امیدی بود و تویدی... و خوشحال از اینکه منتشر می‌شود: «آه... بیابان!». تا فروردین چهل و سه که در شیراز کتاب را خواندم و بعد، گدبه فراغت بازخواندمش و نیز مقاله‌ای را از «آزاد» درخصوص آن (در فردوسی) و هم متن مصاحبه‌ای را با «سپانلو» (در جنگ طرفه) و اینها گذشت تا پارسال که در اصفهان با او آشنا شدم و شعرهایی و حرفهایی از او و از من تا هم اکنون که چند ماهی از انتشار «خاك» می‌گذرد. و حالا که فرصتی پیش آمده است بل حرفی زده شود در خورنده «خاك»^۲ و شعر او.

- ۱- این مقاله نخستین بار در «جنگ اصفهان» شماره اول تابستان ۱۳۴۴ با نام در باره «خاك» دوهمین مجموعه شعر «سپانلو» چاپ شده است.
- ۲- «خاك» م.ع. سپانلو - اردیبهشت ۱۳۴۴ - منظومه‌ای ۷۹ صفحه‌ای در دو قسمت: «پیش درآمد» و «خاك بزرگ»

مصالح شعر کلماتند و نوع خاص این کلمات و ترکیب و ترتیب آنهاست که سلامت و توانائی شاعر را در به کار گرفتن آنها نشان می دهد. شاعرانی که زبانی مخصوص بخود و مستقل پیدا می کنند، کار نقد شعر آنان از يك لحاظ آسان می شود. مثلاً «امید». و نیز به نسبت سپانلو، که بایک دسته خاص از کلمات سروکار دارد و در همه شعرهایش به چشم می خورد. در حالت ساده اش در این پاره:

آری ای محبوس، ای جد دلاور، ای شبیح که از
 - میان سالها خم می شوی بردوش فرزندت
 آن زمانی که بر اقیانوس مغرب، شکل باراندازهای
 - عامی و پست وطن را خواب می دیدی
 آن زمان که خون مذاقت را ز طعم ترش و شیرین
 - انار جنگلی بیدار می کرد، ای پدر، ای مرده ریگت
 لعن، آیا قلبت از این رهروان محبس محتوم،
 - در راه عبث افزا خبر می برد

(خاک ص ۳۹)

که واژه هایی مثل «بارانداز» و «مرده ریگت» و «رهروان» را که فارسی است در کنار لغات تسازی «شبیح» «محبوس» «لعن» و «محتوم» قرار داده است. همراه با ترکیب «عبث افزا» که مقدمش عربی و مؤخرش فارسی است. و در حالتی متوسط در این پاره:

در بها گلمیخ دار و دسته بر اندام دق البابشان سرهای سگک یا اسب
 (خنده ی شیطانی ات ای اسب ریشو، اسب بی حالت)
 ضربه های کوبه را در خاطره تخمیر خواهد کرد
 (خاک ص ۵۶)

که در کنار «درب» که غلط محض است، «دق الباب» و «ضربه»

عربی و «کوبه» فارسی را می‌بینیم همراه با «ریشو»ی عامیانه و «گلمیخ» سستی. و در حالتی شدید در این پاره:

گردبادان همچو زورقه‌های ساکت در بحور شب گریزان بود
بازوی من دست‌های لاغرم، در موج‌های ناشناس مرگ می‌رفتم
در زمان که رعد غران بود و خط سیمگون برق
- می‌تابید در مبهوتی مکار اندیشه

(خاک ص ۵۳)

که «گردبادان» جمع «گردباد» و «بحور» که به جای «بحار» گرفته شده است و «مبهوتی مکار اندیشه» که از ترکیب در ترکیب‌های عجیب مخصوص سپانلوست. و همه جمله‌های مذکور و نامذکور مغشوش که باید شکر کرد که «ادیت» شده است و لا...^۱

و اما وقتی می‌گویید: من در این کلمات احساس غربت نمی‌کنم زندگانی من با اینها گذشته است،^۲ لابد نباید دیگر حرفی زد. چون در «بحور» احساس غربت نمی‌شود و نه در «بحور» که در «ثقوب روح در ابعاد» در عقیق انتهای ژرف مشکوک و در کلماتی همچون «پادو» «البته» «حتماً» «لا اقل» و... و بیم از اینجاست که وقتی شاعری ارجمند با ذهنی نوپرداز و نوجو می‌گوید: «دنیای شعر، سراسر رؤیا و پیشگوئی است و شاعران بسان پیغمبران سخن خواهند گفت. کلمات

۱- «من توی کارم روش مخصوصی دارم اگر در وهله اول سرودن شعر، لغت دلخواه بگیرم نیامد، لغت دیگری با همان وزن جای آن می‌گذارم و بعد دو سه هفته که گذشت شعر برای من از حالت نازگیش خارج می‌شود و من به عنوان يك آدم بی طرف آنرا «ادیت» می‌کنم» جنگ طرفه (ش-۱) ص ۱۲۸ «مصاحبه با سپانلو».

۲- جنگ طرفه شماره ۱ ص ۱۳۷ - «مصاحبه با سپانلو».

حد و مرزی نخواهند داشت و کلمه «ادبی» و «غیر ادبی» بی معنی خواهد بود.^۱ و نیز «درک ادبیات برای مغزهای معمولی میسر نخواهد شد، چه قطعاً شاهکارها را به آسانی نمی توان خواند.»^۲ خطای فهمی شود و نه فهم خطایی، که بنابراین من حق دارم جواز ورود به همه کلمات و جایگزینی آزادانه و بی بند و بارانه آنها را به هر شکل در شعر خود بدهم و برای آنکه می گوید نمی فهمم، بگویم: «درک شعر من برای مغزهای معمولی میسر نیست».

و چنین است که با توجه به قطار کلمات غلبه سلنیه تازی و فرنگی به بیان کلاسیک شعر اشاره می کند^۳ و البته در منظومه «خاک» و نه «آه؛ بیابان» که زمانی «آزاد» در خصوصش نوشت: «نشانه سلامت او (سپانلو) همین آشنایی با شعر قدیمی هاست.»^۴ و این آشنایی در «آه؛ بیابان» کم یا بیش پیداست. و بخصوص درباره زیر (و نه قسمت زائد دوم شعر):

خورشیدهای خسته پائیز

آزرده اند

بارنگهای غم زده اشکال

تصویری از ملالت می سازند

مرغان خسته بال

بر شاخه های يك شب بارانی

۱- گیوم آبولینر = مجله آناهیتا - تیرماه ۱۳۴۱ - ترجمه م. ع. سپانلو

۲- همان مجله

۳- «من بیانم واقعاً کلاسیک است» جنگ طرفه، ش- ۱ ص ۱۲۹ - مصاحبه با سپانلو

۴- «فردوسی» جنگ هنر روز - شماره ۶۵۷ -

افسرده مانده اند

روی خطوط بی تپش شمیم

کنجشکها

اندیشناك و تنها

خاموشند

(آه؛ بیابان ص ۴۳)

که شعری شکل گرفته است. واژه ها نرمند و آرام. سطرها متناسب ،
قافیه ها طبیعی (آزرده - افسرده - اشكال - خسته بال) درست برخلاف
منظومه «خاك»:

در زمان که کهکشانها ذوب می گشتند و از مبداء

ارواح گیر قله های غول سان کاج، در آنجا که روح

من نشسته ضجه ها می کرد، باران مذابی از کواکب جنگل

- جاوید را می سوخت

در زمان که نهر آتش شاخساز کهنه من را شکست و

- گریه می آموخت

(خاك ص ۵۳)

که «می شدند» «می گشتند» شده است و «در زمانی» «در زمان» و «مرا»
«من را» و «می آموخت»، که به حساب قافیه آمده است و کلمات
پارسی و تازی نا متناسب در کنار هم ، و مصراعها که تا هرجا دلشان
خواسته است رفته اند «بحر طویل» وار. و همه منظومه خاك که
یکنواخت در «بحر» خسته کننده «رمل» جریان دارد و چه بسیار جایها،
که حتی در مصراعهای بحر طویل هم خروج از وزن دیده می شود.

ما چنان شهزادگان، در جامهٔ پست مبدل، درهمه
بازارهای ناشناس خواب می‌گشیم... ای بازارهای
ناشناس، اینک منم سیاح بیگانه، که حالی در
فراسوی ت موج‌های اعصار شما، در چارسوق پر گذر
ایستاده‌ام... شما ای مردم فرزانه، ای کوزه‌گران کورو بیگانه...
(خاک ص ۴۹)

که بحر طویل وار تا کلمهٔ «استاده‌ام» آمده و بعد منحرف شده است:
و گاه با چه سکون (= سکتِه) ها. به کلمات «پنجره» و «میدان» توجه
کنید!

وان زمان، در باغهای صبح
«پنجره» ای زرد روشن شد

(خاک ص ۲۵)

قحطی و ویرانگی، از دشمنان هم، جز رواق و قبه‌ای
— مخروب در «میدان» های گور، چیزی جای نهاده است
(خاک ص ۳۲)

ولی انگار این دقایق چندان برای او مهم نیست و نه تنها انحرافهای
وزنی که نکات دستوری هم. مثلاً حذف فعل در این مصراع:
شب درون شهرهای صنعتی، آن شهرها در صد زمان بعد از این
(خاک ص ۶۱)

و «می‌پرد» مفرد برای «برندگان» جمع:
آری چه سرخوش است در آفاق دور دست
موج «برندگان» شب خیس، کانچنان

در اوج بر ترانه شعر بهار گرم

سرمست «می برد».

(آه؛ بیابان ص ۵۱)

و فعل «دمیدم» که لازم است و نه متعدی.

من با تبسم تو «دمیدم»

گلهای عطرناک چمن را

(آه؛ بیابان ص ۸۶)

و قافیه هم:

وقت خوش باد که در «آفاق» سبز

ما هتایی بر فراز «باغ» سبز

(آه؛ بیابان ص ۶۳)

که حرف از «مولوی» می شود. (که ما هم حرفی نداریم) بخصوص
که در جایی دیگر می بینیم که چه طنینی پیدا کرده اند کلمات همقافیه
و هماهنگ «ذهنیت» «حیرت» «شط» و «حسرت»، در این پاره:

من ندانستم که در سرما چه «ذهنیت»

و چه مستی بود زین «حیرت» گرفته «شط»

(انجماد کله های یخ...)

وز برای هدیه روز بهار گم

«شط» نامسکون «حسرت»

می نوازد باز آهنگ گل یخ

(خاک ص ۶)

و چنین پاره های شعری است که نشان می دهد «سپانلو» می تواند به

شعرش شکل بدهد و انسجام بخشد. چرا که شعری را که به جای هر کلمه اش دهها کلمه مترادف دیگر بتوان گذاشت، نمی توان منسجم و استوار دانست.

برای یک مفهوم خاص در شعر فقط یک کلمه یا یک عبارت یا یک جمله بیشتر نیست. باید این کلمه و این جمله را از میان دهها واژه و ترکیب و عبارت متشابه دیگر شناخت. آنوقت بر اثر همین شناسایی است که حتی در حین سرودن شعر از میان گروه واژه های همانند، تنها واژه منظور، در ذهن شاعر نقش می بندد. و نه فقط کلمه ها، که کیفیت زیرهم نوشتن سطرها و وزن و دیگر چیزها هم. و این دقایق برای سپانلو که نشان می دهد می تواند شعری با زبانی کاملاً مستقل عرضه کند، سخت اهمیت دارد و توجه هرچه بیشتر به این نکته است که هر چه زودتر او را از زیر تأثیر دیگر شاعران در خواهد آورد. مثلاً تأثیر از «رؤیا» از نظر کیفیت بیان و سطر بندی و پایان بندی مصرع ها یا تأثیر از «آتشی» از نظر فضا و زبان:

ای نسیم پیکرم، در بوی خالی های جاویدان شناور
ای وزش های سبک ای پیچ پیچ تاریک نجوای خداها
در شما پرواز دارم اینک این من، این من ره یافته در حلقه جادو
کاش آنسوهای من را معبری بود
تا هنوز آنسو تر از معراج می رفتم
(بر جاده های تهی - رؤیا - ص ۱۷۵)

ای جوان عهد تازه، لمحهای اندیشه کن
من برای تو، شبایم را به خاکی بی تمنا و سترون ریختم
- فریاد کردم کوچه های باغها را در خزان سخت
(خاک - سپانلو - ص ۷۶)

با تو این، جاشوی پیروشوخ
 رنگ پنهان یاب اعماق است
 این کران اندیش مروارید چشم کودکش را از تو می خواهد
 سحر فرعونان و سونهارا بگو بازی کند بر ساحل متروک بیمی نیست
 (آهنگ دیگر - آتشی - ص ۱۰۳)

سالیان انزوا از کنج ساحل های نسیان باز می گردند
 (کاروان های خمار و بانگ چاووشان)
 کودک غمگین بیاد آور که آنجا چشم ها با لجه های
 - مرگ می تابید، می تابید چشمانی که با اشیاء بیگانه است
 (خاک - سپانلو - ص ۴۰ و ۴۱)

یکبار دیگر پاره های بالا را بخوانید تا متوجه شوید کسه زبان هر
 سه شاعر چقدر به هم نزدیک است. همچنانکه زبان، در سطور زیر، که
 گویی همه از یک شاعر است:

شب های شب تقدس می ریزد
 جز آن گروه فتنه گران سفید پوش
 صخره ها در بهت خود، لب با خیال خنده ای مدهش
 این هجرت این تسلسل بی فرجام
 ابعاد خیره، فاصله های عبوس و لال
 پایان نامبارک این دیولاخ کو

کیست کلید دفینه‌های خدایان

این خسته را تقدس بخشید

دریای ازدحام بنادر

ای سوار خم شده بریال مرکب‌ها

قصر زمستان است قصر کهنه روح

آه ای خلیج ای خبر و صلت

اما نه، این سطرها از يك شاعر نیست ، به ترتیب از «رؤیا»
«بادیه‌نشین» «آتشی» «سپانلو» «رؤیا» «آتشی» «بادیه‌نشین» «سپانلو»
«رؤیا» «آتشی» «بادیه‌نشین» و «سپانلو» است.
و نیز در مظان تأثر از شعر فرنگی، مستقیم و غیرمستقیم:

دریا که به ملوانان بی‌شمار خیانت کرده است
فریادهای سترک مرا چون خدایان مغروق، محو می‌سازد
فردا کدام واحه، مرا به بازوی نوازش خواهد گرفت
(آپولینر - کالیگرام)

دیگر از دریا و ملوانان چه حاصل؟
باشیار چهره پیرانه، با خط غبار آلود پیشانی این
- ملاح سرگردان، دگرمان با شما هرگز نیازی نیست
(سپانلو - خاک)

من و رفیقم دریافتیم که اتومبیل کوچک
ما را به عصری تازه راهنمایی می‌کند

وگر چه بیشتر، هردو مردانی سالمند بودیم
اکنون می رقتیم که متولد شویم
(آبولینر - کالیگرام)

هر زمان که موج تازه باز می گردد به سوی بندرانسان
بهر من میلاد خواهد بود
(سپانلو - خاك)

و به ویژه، تأثر از شعر «الیوت» و وجدان مذهبی اش و سنت-
گرایی اش و تقابل عصر مطبوع قدیم با دنیای مصنوع جدیدش، با این
تفاوت که هر شعر او در مهب توفان صنعت امروز، در مرز ذهنی و یژه ای
سروده شده است که زاینده عصیان انسان غربی است. و با همه
پذیرفتاری اش افسوسخوار، که وجدان مذهبی او نیز حالتی شاعرانه و
عارفانه دارد. او در اندیشه لحظه ای است که يك انسان مذهبی پاك به
راز و نیاز با خداست. لحظه بی خویشی و یگانگی و صمیمیت محض
که از نظر او، دیگر از دست رفته است و نقطه یی است برای رجعت
و ملجائی برای اندیشه های شاعرانه او، و نه زندگی او، که احیاناً شلوغ-
ترین ساعات یکشنبه را نیز در شلوغ ترین ایستگاههای «مترو» لندن
سر کرده است. و مثلاً نه در کلیسا. و چنین است که اگر او از «شهر
مجازی» در «سرزمین ویران» سخن می گوید، این يك نوع مقابله
است. مقابله با الحظات از دست رفته گذشته. و نه «سپانلو»، مثلاً در آن
هنگام که از «شهر دودی» یا «شهر صنعتی» حرف می زند:

شهر مجازی

در زیر مه قهوه ای فام يك نیمروز زمستان
(الیوت - سرزمین هرز)

شهر دودی، آسمان قرمز، و برسوی کران‌ها سرخ‌تر
باشو کت ناب و رقیق خون و اقیانوس

(سپانلو-خاک)

که تجربه نشده است و هم از این روست که پناه می‌برد به «مصالح
کار»، و آنگاه ما می‌شویم و «خاک» که پر است از لغات و ترکیبات و
اصطلاحات گونه‌گون:

حجج اکبر - مسجد اقصی - لبیک - هبوط کبریائی - مبداء
موعود - دلدل و ...

و نیز اسماء تاریخی . جایها و آدمهای داخل در مرز و خارج
از مرز قدیم و جدید: تخت جمشید - سیروس - راه ابریشم - کاروان
ادویه - منصور حلاج و ... پیر دمشق - مسیح - بحر المیت - الجزائر
بیت المقدس - زنون - روس و ... سینما - نئون - گازوئیل - چرنوبیلوم
و تابلهای مطلقاً ممنوع و ...

آنوقت «خاک» می‌شود و خیل کلمات وسیل عبارات و
ترکیبات اش که هر کدام به سویی می‌روند. «قراول» را کنار «پاسبان»
می‌بینیم و «ستوران» را در کنار «ماشین‌ها» و «شیخ شهاب الدین»
سهروردی را با «دریانوردها» و «مرغان سپیداستوائی» را با «بادهای
قبرسی» و ...

آخر اگر مثلاً «سن ژون پرس» از دنیای صنعتی امروز در مقابل
جهان کهن دیروز، و از دریای موج اسطوره‌ها و افسانه‌ها و همه وقایع
و حوادثی که برگردۀ زمین گذشته، سخن گفته است، این دنیا، دنیای
مجرّب اوست. مردی که نیمی از عمرش را به سفارت و مأموریت در
این سوی و آن سوی گذرانده است. و نه «سپانلو» که وقتی می‌گوید:
برخیابانهای غمناک مدید بی تفاوت، برخیابانهای برک اندود

همچنانی که حریق متن، تصویر نمای شهرهای صنعتی را محو می سازد
(خاك - ص ۵۹-۶۰)

گویی که، شاعر حصاری در شهرهای صنعتی است. آخر ما که
هنوز به آن مرحله از صنعت و وحشت و اضطراب زائیده از آن نرسیده ایم
که از میان هزاران ده و دهکوره، و چند شهر نیمه بزرگ، تهران را
داریم در مقابل شهرهای صنعتی بزرگ، در حدی نازل. اینست که
«ستاد فکر را مازندران یا تبریز یا کافه های تهران قرار ندادن»^۱ نشان
تازگی نیست. در چنین احوالی است که اگر سپانلو به «یمن» می رود و
کنار «نخل» در «عیداضحی» در چنان هوای داغ «آبجو کف دار»
می نوشد، لاجرم سراز استپ های سرد «روسیه» در می آورد و تماشاگر
خرس قطبی می شود که نجوا گراست با «بدر ماه».

سخن کوتاه: منظومه «خاك» نه آغازی دارد و نه پایانی، پاره
شعری پسین همان پاره پیشین است. تلفیقی است نامجرب از گذشته و
حال. تنها بعد از این منظومه است که این تلفیق را گاه موفق می بینیم:
در شعر «لیلی» مثلاً:

تو در صفوف تار کجاوہا
سوی گذشته می رفتی
آنان که يك ترن می رفت
آنان که ایستگاهها
اطلال بود و ربع و دمن بود

۱- «سپانلو ستاد فکرش را مازندران یا تبریز یا کافه های تهران قرار نداده»
(جنگ طرفه) شماره ۱ - گفته احمد رضا احمدی در «مصاحبه با سپانلو»

تولد دی دیگر...^۱

روزگاری که شعر آه و ناله شده است و حرف، شعری که نه زندگی است و نه تصویر زندگی. روزگار شعرهای خام، ناپروورده و بی پرداخت، که اینجا شنیده می شوند و آنجا فراموش، روزگار درماندگی و ماندگی که - جز معدودی چند - همه دست در کاران شعر این تنگ نظری و تن آسانی و آسانگیری را دارند و در عین حال آن زهره را که از روی دست هم بنویسند و به بازار روز عرضه کنند؛ صادراتی که نهرسیده است و نه پرداخته، نه رنگی از اصالت دارد و نه بوئی از صمیمیت، «تولد دی دیگر» همراه با ناقوس بلند هشدارش دمیده می شود. دمیدنی که همه روزگار ما را از آدمها، فضاها، حجمها و حرفها دربر می گیرد و پر است از حرفهای ساده و تصاویر پاک و روان، «گرمای کرسی» «پاک کردن مشقهها» «زنی که بازنبیلش از خیابان می گذرد» «طفلی که از مدرسه باز می گردد» و همه آن چیزهایی که زمانها، حتی فرصت تماشای آنها را از ما گرفته است تولدی دیگر در چنین زمانی نوشته شد زمانی که:

۱ - این نقد قبلاً با نام «تولد دی دیگر» ناقوس هشدار در «آرش» شماره ۸ ویژه «فروغ فرخزاده» سال ۱۳۴۵ به چاپ رسیده است.

می توان ساعات طولانی
چون نگاه مردگان ثابت
خیره شد در دود يك سیگار
خیره شد در شكل يك فنجان
در گلی بیرنگ برقالی
در خطی موهوم بردیوار
(عروسك كوکی-ص ۶)

زمانی که دربی جریانی و رکود هنرمندش، «فروغ» «اسیر»
را به اعتزال در «فترت» وا می دارد که اندیشه کند و تیشه زند «دیوار»
گلین و «عصیان» فلسفی دروغین را. زمانی که برای همه بوده است و
همه می توانستند بگیرندش، اما بازداشتش را!...

و همین است که «توالدی دیگر» را که می خوانیم، پیش از هر چیز
این حقیقت به ذهن ما می رسد که: عجیب است، همه این چیزها را که
من احساس می کردم، پس چطور و چرا زودتر از او... و...

تفاوت شاعر بادیگران در همین باز دادن است: باز دادن زمینه
می خواهد، استعداد و تجربه و ایام انتظار و فترت و رجعت به گذشته
خود و خاك خود. همه آن چیزهایی که در «فروغ» اجتماع داشت و
سرانجام دگرگونش کرد و برپله دیگرش نشاند و در مرز «خویش» ش
راه برد. در مرزی که آزاد بود از فراز آن به دور دست باز نگردد. روزگار
نوجوانی و دورتر، کودکی اش را و در اینسویش، حال را، مرزی که
دنایای عصیان اوست و خط تردید و تحسراو:

زندگی شاید

يك خیابان دراز است که هر روز زنی بازنمایی از آن می گذرد
زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی گردد
(توالدی دیگر ص ۱۵۷)

آن روزها رفتند
آن روزهای برفی خاموش
کز پشت شیشه، در اطاق گرم
هردم به بیرون خیره می گشتم
پاکیزه برف من چو کرکی نرم
آرام می بارید.

(آن روزها ص ۱)

تردید و تحسری که نمایش کامل آن در این شعر کوتاه است که بیان
واقعیتی است به تمنایی غم انگیز وطنز آمیز:
اگر به خانه من آمدم، برای من ای مهربان، چراغ بیا
ویک دریچه که از آن
به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم
(هدیه ص ۹۷)

با «تولدی دیگر» «فروغ» فروغی دیگر است. «اسیر» نیست.
از «دیوار» هوسناک گذشته، گذشته است و به راستی متولد شده است و در
جریان همین تولد است که گاه متبسم است و گاه گریان، زمانی آرام است
و زمانی تند. و این حتی در نوع کلمات و اوزان شعر او پیدا است. شعر «آن»
روزها» که آرام است و ساده، با کلماتی در خط مصراعهایی که آرام
پیش می روند. سنگی پیش پایشان نیست:

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار

(آن روزها - ص ۱)

تا کم کم که تند می شوند و جوشان، و به سنگها و صخره‌های رسند.
جویی^۱ که نه^۲ می شود و نه^۳ رود^۴، رودی خروشان از
کلمات، تا آنجا که دیگر از حالات شعری نیز خارج می شود و به صلابه
می رسد و «ای مرز پر گهر» می سراید. شعری که دیگر شعر نیست،
عصیان است، فریاد است، استهزا است، طنز است. و در همین نوع
شعرهاست که ناخود آگاه یا به تعمد، بسیاری از جملات متداول در
شعرش آورده می شود^۵

آنچه مسلم است همه وزن‌هایی که با الهام مصراع اول^۵ به ذهن
شاعر می گذرد و او را به رعایت وزن الهام شده مجبور می کند، از جریان
ناخود آگاهی سرچشمه می گیرد که با تمامی احساسهای شدید و هیجانات
روحی و ذهنی که نتیجه برخورد حواس اوست با اشیاء و تصاویر آنی
و فرار، رابطه مستقیم دارد. و همین است که وزن‌ها تندند و گاهی حتی
تندتر از آن که بتوان آنها را به همان کیفیت که در مصراع نخست شکل
گرفته اند، دنبال کرد و ادامه داد. این است که جویبار کلمات مترنم از
«مسیر» «عروضی» خود می گریزند و منحرف می شوند.

«تمام روز در آئینه گریه می کردم»

که آغازی است صاف و بی سکون یا سبکته. اما بعد:

۱- همچون شعرهای «آن روزها» «گذران» «باد مارا باخود خواهد برد» و...

۲- همچون شعرهای «دریافت» «وصل» «عروسک کوکی» و...

۳- همچون شعرهای «معشون من» «در غروب ابدی» «آیه‌های زمینی» «ای مرز
پر گهر» و...

۴- از این نوع جملات در سراسر کتاب زیاد دیده می شود: «چیزی نبوده ام»
«ثابت نمی کند» «برهم نمی زنند» «وحشت نداشته باشند» «عکس می گشت»
«لمس می سازم» «تأیید می کند» و...

۵- «در شعر مصراع نخستین هدیه خدایان است» شارل بودلر

«که چون جابه‌های کف صابون»

که در صورت کشش «که»ی آغاز مصراع، درست است اما در غیر از وزن مصرع آغاز. یا:

«و از شکافهای کهنه، دلم را به نام می خواند»

که سبکته‌ای تند دارد و گریز آن از چهارچوب پیداست. و نشان دهندۀ اینکه شاعر «فروغ» نام نمی‌تواند همهٔ این تصاویر تند و فرار و همهٔ آن حرفهایی را که در این آب و خاک، در عالم شعر تازگی دارد، در شکلهای عروضی اوزان بگیرد و برورد. تا آنجا که طبیعت عصبی، عصیانگرانه و تند او حتی مانع شده است که با بحر آرام مزج (= مفاعیلین) سرسازگاری نشان بدهد و برای یکبار هم که شده است آنرا به کارگیرد^۱ در صورتی که همین بحر را «امید» در قوی‌ترین قطعاتش به کار گرفته است.^۲ چرا که رابطه‌ای مستقیم با خصوصیات روحی او دارد.^۳

مگر از این به بعد این در هم ریخته‌گی اوزان عروضی را «حسی» یا «گفتاری» بنامیم.^۴ مشروط بر اینکه بهانه‌ای به دست ناآگاهان ندهد تا بی‌هیچ معرفتی از مبانی وزن و وزن نمائی، اظهار نظرهای عجیب و غریب کنند.^۵ از سی و پنج شعر «تولدی دیگر»

۱- هیچکدام از شعرهای «تولدی دیگر» در این بحر نیست.

۲- مثلاً «قصه شهر سنکستان» «کتیبه» «زمستان» «چاووشی» و...

۳- «امید» حتی وقتی حرف می‌زند یا شعر می‌خواند آتشدن در آرامش پیرانهٔ خود فرو رفته است که کلمات پایان جمله‌ها و مصراعهایش فهمیده نمی‌شود. به‌طوری‌که شونده را به تقاضای تکرار ملزم می‌کند.

۴- رکن انتقاد کتاب- ص ۱۱- ش ۳-۴. آزاد

۵- همچون اظهار نظر منتقد محترم جناب «فرامرز خبیری» مجلهٔ اندیشه و هنر

بیست و یک شعر آن در اوزان معمولی عروضی^۱ (بسا سخته‌های تند و آرام) و چهارده قطعه دیگر دچار آشفته‌گی وزنی است.^۲ و گاهی چند وزن در یک شعر ناخودآگاه آمده است.^۳ آنهم وزن‌هایی که از نظر طنین و آهنگ زیاد هم از هم دور نیستند. چهارده شعر اخیر اختلاطی از اوزان متفاوت عروضی است که چندان هم نمی‌شود

→

«ویژه ۱. بامداد» (= احمد شاملو ص ۸۷) که نوشته اند: «شعر مایه هم وزن دارد و هم ندارد مصراع کوتاه اول هر بند این شعر بی وزن است و باقی شاید بشود گفت یک وزن شکسته شده قدیمی دارند» که باید گفت: نه جناب! سراسر شعر مایه در «بحر مضارع» است و حتی یک سطرش نیز از وزن خارج نشده است.

۱- شعرهای «آرزوها» در آیه‌های سبز تابستان (= مستفعلن) «گذران» «باد ما را با خود خواهد برد» «دریافت» «جفت» «باغ» «گل سرخ» و «تولدی دیگر» (= فعلاتن) «آفتاب می‌شود» «به علی گفت» (= مقاعلن) «روی خاک» (= فاعلات) «شمر سفر» (= فعلاتن مقاعلن فعلن) «میان تاریکی» (= مقاعلن فعلن) «جمعه» (= مقاعلن فاعلات) «عروسک کسوی» «در خیا یا نه‌ای سرد شب» (= فاعلاتن) «پرنده فقط یک پرنده بود» (= مقاعلن فعلاتن)

۲- «بر او ببخشا ئید» «وصل» «پرسش» «دیوارهای مرز» «تنهایی ماه» «معشوق من» «در غروب ابدی» «آینه‌های زمینی» «هدیه» «دیندار در شب» «وهم‌سوز» «ای مرز پر گهر» «من از تو می‌مردم» و «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد».

۳- برای نمونه شعر «معشوق من» را که بحر مضارع دارد (= مفعول فاعلات مقاعل فاعلات) نگاه می‌کنیم:

معشوق من = مفعول وقع

گوئی که تا تازی = مستفعلن فعلن

که «مفعول وقع» «مستفعلن» شده است تا این سطر که هر دو وزن را دارد

همچون خداوندی — در معبد نپال

«همچون خداوندی» مستفعلن فعلن و در معبد نپال مفعول و فاعلات و بعد، «او با خلوص دوست می‌دارد» که اگر «بدارد» یا «همی‌دارد» بود، وزن درست می‌شد.

به حساب «فروغ» آدمی گذاشت و آنرا گناهی محسوب داشت. زیرا گناهی نمی بینم اگر حرفها و تصویرها را فدای وزنهای متصنع نکنیم. چنان که «فروغ» نکرده است. در هر صورت اگر بخواهیم این اختلاط را وزنی جداگانه به حساب آوریم، وزن «حسی» یا «گفتاری» اصطلاحی است که پیشنهاد شده است.^۱ و الا اینها همان درهم ریخته شدن اوزان معمول عروضی است که مسلماً بیشتر ارتباط با روحیات خاص شاعر دارد. که اینهم گناهی نیست. و همین است که اگر «فروغ» الزام داشت وزن مورد نظر را با همان منوال که در آغاز شعر شروع شده است دنبال کند، از تجسم بسیاری از تصویرها و ترنم بسیاری از حرفها و سرودها باز می ماند.

از سی و پنج شعر «تولدی دیگر» سواى «غزل» و «عاشقانه» و «مرداب» که در قالبهای غزل و مثنوی است و «شعر سفر» که با رعایت تساوی طولی مصرعهاست و «به علی گفت مادرش روزی» که جنبه فولکلوریک دارد، سایر شعرها در همان اوزان شکسته ایست که شرح آن گذشت.

«غزل» ش صاف است و نو و در عین حال متصنع و گنگ. صرف نظر از قوافی «مغشوش» و «مدهوش» که عربی است و بهتر بود که نبود، روی هم رفته غزل بی لطفی نیست. خاصه این بیتش که تازه است و تر:

تو درهٔ بنفش غروبى که روز را

در سینه می فشاری و خاموش می کنی

مثنویهای «عاشقانه» و «مرداب» در بحر معروف «مثنوی» و

از ساده‌ترین بحور عروضی است و خاص درد دل و حرف زدن. و اما برخلاف آنچه نظر داده‌اند وجه شباهت این ها و مثنوی «مولوی» در همین قالب است و بس و شاید تا حدودی کیفیت بیان و عدم رعایت بعضی از قوافی:

ای به زیر پوستم پنهان شده
همچو خون در پوستم جوشان شده

ای دوچشمات چمنزاران من
داغ چشمت خورده برچشمان من

که «پنهان» اسم را با صفت حالیه «جوشان» قافیه کرده است. و نیز «چمنزاران»، را با «چشمان» که گذشته از علامت جمع، همقافیه نیستند. و اما از نظر طرح عشق و بیان عشق، این دو مثنوی و مثنوی «مولانا» همانقدر بهم مربوطند که سالهای ۴۳ و ۱۳۴۳. آخر «عشق» «فروغ» دوران مصاف نان و رسالت والکل و روشنفکر قرن بیستم میلادی را با عشق «مولوی» عارف فلسفی مفسر قرن هفتم هجری چکار؟ «فروغ فرخزاد» ی کسه «تولد دیگر» ش ثمره برخورد حواس آگاه زنی است در برابر زمانی که سرعت سیر صد سال اخیرش را می‌توان برابر با همه زمانهای پیشین دانست. و با این وصف اگر هم گاهی این قرابت دیده می‌شود، صرفاً به اعتبار کلی گویی در بحر مثنوی است و لا غیر. چنانچه در دو نمونه زیر این نکته را به عیان می‌توان دید :

گر به مردابی ز جریان ماند آب
از سکون خویش نقصان یابد آب
جانش اقلیم تباهی ها شود
ژرفنایش گور ماهی ها شود

ای خدا گسر شك نبودی در میان
 کی چنین تاریک بود، این خاکدان
 گر نه تن زندان تردید آمدی
 شب پراز فانوس خورشید آمدی

(باغ آینه - شاملو)

سخن کوتاه، از «شعر سفر» که بگذریم که شعری است بد و «دیوار» وار و چند شعر دیگر و «دیوارهای مرز» که از همان حرفهاست، منتها به شکلی خاص و گاهی دور از ذهن و غریب، شعرهای دیگر کتاب و به خصوص «دیدار در شب» «تولد دیگر» «فتح باغ» «وهم سبز» «عروسك كو كی» «در غروبی ابدی» و «آیه‌های زمینی» از شعرهای درخشان و شکوفای روزگار کدر و راکد ماست. «تولد دیگر» ناقوس هشدار است.

گشتی ...۱

زمستان سی و چهار بود که «امید» در «زمستان» شش درخشید. شعری بافضایی و زبانی درخشان که پیدا بود بسیاری از نو خاستگان را به دنبال خود می کشاند. و کشاند. با فاصله ای میان علم و جهل، پخته گی و خامی. و چنین بود که بسیاری از پیروانش را (که هنوز هم هستند) و از جمله مرا برای مدتی در سایه شعری خود آورد و به تقلید، ترغیب کرد و از جستجو برای یافتن زبانی مستقل که اصل کارشاعری است بازداشت. و البته به تقصیر پیروان و نه او که مردی است مردستان. و بعدها که «تولدی دیگر» آمد و هم چنان بسیاری را در زیر خط شعرهای خود برد و باز به تقصیر مقلدان و نه «فروغ». و دیدیم رنگین نامه ها را که حتی در نخستین هفته انتشار «تولد دیگر» سرشار از شعرهای «فروغ»ی بود و همگان را که در عرض چند روز بی هیچ تأمل و تحمیلی آ بستن تولدی دیگر شدند. و تا حدودی صاحب «باغ شب» نیز:

من ترا می طلبم

۱ - این «نقد» نخستین بار با نام «گشتی در باغ شب» (اولین مجموعه شعر منصور اوجی) در روزنامه «بازار» ویژه هنر و ادبیات «رشت» - ۲۸ اسفند ۱۳۴۵ به چاپ رسیده است.

سخن از تردی گیسوی تو نیست
سخن از سرخی لبهای تو نیست
سخن از آدمهاست
و کمدهای ظریف

(ص ۸۳ - تسلی)

در شبی بارانی
من ترا خواهم دید
که از آغوش صبوریت دو کبوتر جاری است
و من اندیشه کبان می‌گذرم
(ص ۸۵ - معجزه)

آفتاب از سر دیوار پرید
و شفق خون داش را به افقها بخشید
و زنی حامله انگوری را
زیر دندان افشرد

(ص ۹۸ - دوستی)

نیز به وزن هر سه پاره بالائی که کنید، که نخستین بار «فروغ» بود
که وزنهای تند واز جمله همین وزن شکسته رمل (= رمل مخبون =
فعلاتن) را در خیلی از شعرهای خود امثال «گذران» «بادمارا باخود
خواهد برد» «دریافت» «در غروبی ابدی» «جفت» «فتح باغ» «گل سرخ»
«تولدی دیگر» و ... به کار گرفت.

و اما صرف نظر از این موارد اندک، «اوجی» از زمره شاعرانی
است که زبان خودش را دارد. گیرم خام و ناپخته و ناهنجرب، که
هنوز چنان که باید به کلمات و ترکیبات مسلط نیست. و به اغلب احتمال

به دلیل ناآشنایی به شعر کلاسیک و نداشتن و نداشتن شمع و روح زبان، و این به خصوص در شعرهایی از او که در قوالب شعر کهن ماست با تساوی طولی مصرعها، کاملاً پیداست. و گاهی چه ابتدایی:

دیده‌ها از قلب‌ها بی‌نور تر
جاده‌ها از کوره رها دور تر
تیرگی از روشنی پر بار تر
مرگ و میر از زندگی پر زور تر
رحمت فرزندگان هر روز بیش
در عوض بی‌مایگان مشکور تر

(ص ۳۸ - واقعیت)

پدران جمله مقوائی
مادران و همه سودایی
دشمن و دوست به یک بستر
نه دگر حرفی و دعوایی
من از این واقعه در حیرت
تو در این باره چه فرمائی

(ص ۳۹ - گزارش)

که دیگر شعر هم نیست و نظم هم. که معمولاً نظم‌ها منسجم و مستحکمند و نظم خود یعنی انتظام و انسجام کلام. و نه از این دست نظم‌ها که در سه بیت آن فقط سه نوع «یا» (= ی)، (نسبت، وحدت و ضمیر) می‌توان دید. و همچنین، بسی کلمات روزمره و بی‌جا که کار برد آن‌ها نه به ضرورت، بل به دلیل عدم تسلط اوست: «در عوض» «پر زور تر» «یک‌جور» «بر علیه» «باعث» «بی‌وقفه» «ناهار» و ...

می‌رود «بی‌وقفه» در این راه سنگستان و ماهم نیز

«بی‌تعارف» «باعث» اش این بود

«برعلیه» جنگگ جنگیدن

فکرشان «یک‌چور»

و خوراك كېك برميز «ناهار»

و نیز «گشت» به جای «شد» و «نمود» به جای «کرد»:

طنین خنده اش بررویش اشیاء سرودی «گشت»

با صمیمیت طفلانه «نماید» پرپر

و غلطهای دستوری هم: مثلاً هر دو دستان به جای هر دو دست:

هر دو دستان تو باهم افشان

هر دو دستان من از غم برسر

و عدم اطلاع از اوزان مختلف، که حتی در شعرهای متساوی‌المصراع

هم (ونه مستزاد) وزن را باخته است. مثلاً در این شعر با مطلع:

گل گلخانه تو پرپر

گل گلپوته من پرپر

تا آنجا که گوید:

هر دو دستان تو با هم افشان

هر دو دستان من از غم برسر

و از همه مهم‌تر جدائی از جوهر و شعریت شعر، و اینکه شعر

مثلاً «شعار» نیست فلسفه نیست، «نظام هماهنگی معدل القوا» نیست.

نتیجه «اراده معطوف به قدرت» و «سألهای تصمیم» هم نیست:

ای برونت پرسکوت و سیئهات آکنده از فریاد

ای بر صلیب اعتقاد خویش آونگگ

دیده‌ام من نامور مردان جنگ آور

و حتی عنوانهای کتاب : « بسوی انسان » « ماخود از غم کوهیم »
« مرد سکوت » « مرد برتر » « مردی اینچنین » « کدام يك سازندهٔ تاریخند »
و... و تکرارهای خسته کننده:

و بشر - این تشنهٔ جاوید -

و بشر - این تشنهٔ پرسش -

و بشر - این تشنهٔ پاسخ -

و بشر - این تشنهٔ تأیید -

و اگر از تکرار گفتم (که اگر به حساب نشست خود مقامی
است در شعر) از مختصات شعر « اوجی » است و نه بد انسان، چرا که
این تکرارها ، نوعی قرینه‌سازی تصنعی و تعمدی است و نه به شیوهٔ
متقدمان که در « بدیع » فارسی « تقسیم » یا « جمع » اش گفته‌اند که مثلاً
چند کلمه دنبال هم بیاید و بعد جدا جدا تفسیر شود (و البته این غیر از
از « لف و نشر » است):

باشرمناك دیدهٔ پر حال و پاك تو

مارا چه احتیاج، با پرده با حجاب

با پر شراب ساغر چشمان مست تو

مارا چه احتیاج، با باده با شراب

با چه چراغ پر هوس چشم سبز تو

مارا چه احتیاج، با ماه و آفتاب

و از این « التزامات » بسیار. روشن‌ترین مختصهٔ « باغ شب » که
نوعی مضمون‌سازی است. و خاصه در شعرهای « مهمان » « بشارت »
« چشم تو خورشید هر کس باد » بیشتر جلوه دارد.

« باغ شب » شامل هشت دفتر است . دفتر اول همان تغزلات

معمول است با نمکی از اضطراب زمان ما که «حرف» است و نه «تصویر». دومین دفترش مقابلهٔ دو صحنهٔ جد است به تصنع. حرفهای است از خصوصیات قرن ما و نه تصویر آن. و دوشعر مرثیه‌وار در دفتر چهارم. و پنجمین دفتر که به اصطلاح «وطنی» است. و دفتر ششم که همان فلسفه‌بافی‌های ابرمردی «نیچه» وار است که پیش از این به اشاره گذشت. و مفهوم «زمان» در هفتمین دفتر، که شعرهای کوتاه‌اوست و دفتر هشتمین در آخر، که گفته‌گویی و درد دلی است عاشقانه. و اسلام. با اینهمه شعرهای خوب و نسبتاً پرداخته نیز در «باغ شب» هست مثلاً «سراب» و «باران». و به خصوص آنجا که از قید وزن آزاد می‌شود با کلمات آشنایی بیشتری دارد و شعرش پخته‌تر به نظر می‌رسد. شعرهای «در باغ سبز» و «بر مرگ نهر».

در پایان، ناگفته نماند که «اوجی» در این اواخر شعرهای موفقی سروده است که اگر نه کامل، اما به هر حال حاکی از آشنایی تدریجی وی با شکل‌های گونه‌گون شعری است. و گاه با بندهایی بسیار درخشان و نشان‌دهندهٔ اینکه «اوجی» اهل جستجو است و در این جستجو خستگی ناپذیر و... تا بینیم شعرهای مجموعه آینده‌اش «شهر خسته» را چگونه جستجو کرده است.

نامه ...^۱

شاملوی عزیز! «زبان فارسی در شعر امروز» نام کتابی است از آقای «علی حصوری»، که اخیراً منتشر شده است. می‌بینی که چه عنوان فریبنده و وسوسه‌گری است. تا آنجا که کتاب به دست هر کس برسد کافی است فقط به شعر امروز علاقمند باشد تا همه کارها را زمین بگذارد و به خواندن آن مشغول شود. و احياناً (اگر چندان وارد نباشد) تصور کند که نویسنده آن با چنان اظهار نظرهایی که کرده از صاحب‌نظران شعر و شاعری است. و نتیجه اینکه بهانه‌ای به دست ناظران انجمنی و گاه (مع التأسف) دانشگاهی بدهد که جوانان مرید و شاگرد خود را به خواندن آن حواله دهند و موجب شوند که اینان از آنجا که هیچ آگاهی در زمینه شعر امروز ندارند، در ماهیت آن از اصل تردید کنند.

شاملوی عزیز! نویسنده با اینکه گهگاه از چنین لحن‌هایی استمداد جسته‌اند: «به پیروان کبله آقا (= نیما) باید گفت...» یا اینکه

۱ - این اظهار نظر در مورد کتاب زبان فارسی در شعر امروز نوشته علی حصوری نخستین بار با عنوان نامه‌ای از محمد حقوقی خطاب به احمد شاملو در مجله خوشه سال ۱۳۴۷ شماره ۳۳ به چاپ رسیده است.

امثال چنین حکم‌هایی را صادر فرموده‌اند: «اگر نیما به زبان آشنا می‌بود، مرتکب اشتباهاتی که کرده و نشانش خواهیم داد نمی‌شد»، باز هم موجب بازداشتن من از ادامه مطالعة کتاب نشدند و من با صبر و حوصله بیش از حد سرانجام به پایان «زبان فارسی در شعر امروز» رسیدم و از همان لحظه تا لحظه‌ای که تصمیم به نوشتن این نامه گرفتم، مدام فکر کردم که: آخر کسی که به ساده‌ترین و معمول‌ترین زبان شعر آشنا نیست (چرا که این را خود در خلال کتاب جابه‌جا نشان داده است) کسی که می‌گوید: «زبانی که (= تورا و انجیل) توانائی رساندن همان مفاهیم پست اولیه را هم ندارد» (چرا که هنوز ارتباط میان شعر و «عهدین» را به لحاظ شعریت این هر دو کتاب ندانسته و در حقیقت تصور کرده است علت بریدن روشنفکران امروز از مذهب وجود مفاهیم پست در کتب مذهبی است) چگونه به خود اجازه می‌دهد که در حریم هنری که به آن محرم نیست پای نهد.

شاملوی عزیز! وقتی میزان درك يك انسان از حد معمول زمانش هم پائین‌تر بود، می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ شاهنامه را که به «محمود غزنوی» می‌دهند می‌گوید: در سپاه من هزار مرد چون رستم هست. می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ فتح‌علی خان صبا به اقتضا و به تقلید شاهنامه، «خداوند نامه» و «شاهنشاهنامه» می‌سازد و به جای رستم این دیگر فتح‌علی شاه است که چنین و چنان می‌کند. میدانی چه می‌شود زبان شناسان ایرانی کلاً شعر دوره جاهلیت را انکار می‌کنند و اصطلاحات «جاهلی» و «مخضرم» را مردود می‌شمرند. گویی که در عصر پیغمبر زبان عربی ناگهان از آسمان نازل شده و پیش از آن هیچ سابقه‌ای نداشته است. می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» مدعی زبان

شناسی می‌شوند و زبان‌شناسی ایشان چیست؟ مثلاً به شاعران و نویسندگان کهن ایراد می‌گیرند که آنان فلان واژه را به‌صورتی مغلوط به کار برده‌اند و اینان در ترجمه فلان ترکیب اشتباه کرده‌اند و فی‌المثل به «ابوریحان» اعتراض می‌کنند که در «التفهیم» کلمه «نرسی» را به «عطارد و هوی‌نطق» (یعنی تیری که سخن می‌گوید) ترجمه کرده است، در صورتی که به معنی «مرد سخنگو» است. و دیگر این فکر را نمی‌کنند که اگر استنساخ‌کننده نسخه مأخذی که منظور «ابوریحان» بوده، کلمه «نر» را به‌صورت «تیر» نوشته است، تقصیر «ابوریحان» چیست؟

شاملوی عزیز! اگر مجبور شدم نحوه استنباط ایشان را از مفهوم زبان‌شناسی به این صورت بیان کنم و به «التفهیم» «ابوریحان» مثال بزنم، از این رو بود که خوانندگان مجله تو بدانند که از نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» اظهار نظری اینچنین شهادت‌مندانه بعید نیست. زیرا ایشان همان کسی هستند که گفته‌اند: «به چه دلیل لهجه‌های کوچک، ناتوان، نارسا و فقیر مردمی بی‌تمدن باید زبان بین‌المللی و تفاهم جهانی باشد؟» و باید توجه داشت که «لهجه‌های مردم بی‌تمدن» یعنی زبانهای آلمانی و فرانسه‌وانگلیسی. و یعنی مردمی که به تمدن رسیده‌اند ولی زبانشان همچنان وحشی باقی مانده است. و با مقداری دین و وام به زبان و واژه‌های لاتین. چرا که «هیچکدام هنوز نمی‌توانند بگویند «آبی» (یعنی منسوب به آب)».

عجبا! می‌بینی که خلاق چه راحت اظهار نظر می‌کنند. وای کاش این نظریات نتیجه کوششها و کاوشهای شخص ایشان بود، که مع‌النأسف از حرفهای مرادان ایشان، استادان زبان‌شناس ایرانی است که من نیز سالها در دانشسرای عالی و گاه دانشگاه تهران تلمذ آنان کرده‌ام.

شاملوی عزیز! به راستی چگونه می‌توان به نویسنده کتاب «زبان فارسی...» گفت: آخر زبانهایی که متکلمین به آنها به چنین فرهنگ عظیم دست پیدا کرده‌اند، زبانهایی که مشکل‌ترین و غامض‌ترین مسائل علمی و پیچیده‌ترین و دشوارترین تئوریهای هنری و فلسفی را مطرح کرده است، مگر می‌شود همچنان وحشی و ابتدائی مانده باشد؟ و مگر نه همه آثار بزرگ علمی و فلسفی و هنری غرب به یکی از این سه زبان نوشته شده است؟ آخر اگر ما می‌توانیم با اتصال یا «نسبت به «آب» به کلمه «آبی» دست یابیم، مگر آنان نمی‌توانند هر یک به شیوه زبان خود به چنین واژه‌ای با چنین مفهومی دست یابند. چرا که غرض از «زبان» چیزی جز حصول ارتباط و تفاهم و رفع احتیاج نیست. احتیاج است که وضعیت و خاصیت زبان را هم از نظر کمیت و هم از لحاظ کیفیت لغات و اصطلاحات مشخص می‌سازد. اعراب اگر برای «شتر» بیش از صد واژه دارند مگر جز احتیاج و ارتباط ناگزیر با آن، عامل دیگری نیز داشته است؟. آخر وقی اسکیموها برای مفهوم «شکار کردن» دهها فعل دارند و فی‌المثل یک جمله عادی را «مثل شکارچی خرس را شکار کرد»، از نظر مفهوم به دهها نوع بیان می‌کنند (چرا که برای هر نوع شکار و هر نحوه شکار، در حال حرکت در حال توقف و... و... فعلهاشان تغییر می‌یابد)، پس اقامه دلیل کنیم که زبان اینان از زبان فارسی قوی‌تر است؟. نه... هرگز. زیرا تئوریهای جدید زبان‌شناسی، ماله است به این اصل رسیده است که زبانهای مختلف مطلقاً بر یکدیگر رجحان ندارند. مگر در آن هنگام که فلان زبان وسیله فرهنگی وسیع بشود و از این راه غنای خود را نسبت به زبان دیگر به ثبوت برساند. پس در حقیقت این فرهنگ و ادبیات است که وضعیت زبان را تثبیت می‌کند و نه زبان فی‌نفسه،

وضع فرهنگ را، معروف است که تا قبل از نوشتن «کمدی اللوی» مردم ایتالیا به زبانهای مختلف تکلم می کردند و این مملکت مطلقاً زبان رسمی نداشت، تا زمانی که «دانتی» کتاب ارجمندش را انتشار داد و از آن به بعد زبان رسمی ملت خود را تعیین کرد.

شاملوی عزیز! با چنین تعصبی نسبت به زبان فارسی (و متقابلاً تنفر از زبان تازی است) که ایشان اظهار نظر کرده اند: «... مثلاً کلمه «متبرک» در فارسی در معانی زیر به کار می رود: همایون، فرخنده، بارور، پاکیزه و... آنگاه وقتی شاملو می گوید: «متبرک باد نام تو!» آدمی حق دارد «افسوس بخورد». و در دنباله این داسوزی جاهلانه ادامه داده اند: «لازم است گفته شود که در ساختن لغت در زبان عربی هیچگاه مفهومی به مفهوم دیگر افزوده نمی شود. مثلاً وقتی از «ضرب» تخریب ساخته می شود، «ت» و «ی» در تخریب که به «ضرب» اضافه شده اساساً بی معناست. در صورتیکه کلمه «فرمانبردار» هر دو جزء آن معنی دارد.» می بینی که ایشان مدعی زبان شناسی هستند، اما متأسفانه آن چنان گرفتار تعصب اند که حتی به ساده ترین مسئله زبان نمی توانند توجه داشته باشند. زیرا کسی که «ضرب + توی» را مقابل «فرمان + بردار» می گذارد و قضاوت می کند که اینست دلیل برتری زبان فارسی به زبان عربی، پیدا است که تعصب مانع از آن شده است که مثلاً به فکر «پسوند»ها بیفتد و (گل + زار) را در برابر «ضرب + توی» بگذارد و به این مسئله توجه داشته باشد که اغلب پسوندها نیز در زبان فارسی فاقد معنی اند. و انگهی چگونه نویسنده کتاب متوجه نیستند که هر زبانی قواعد مخصوص به خود دارد و در واقع بر مبنای آن قواعد است که وضعیتی خاص خود می گیرد. زبان عربی اصولاً زبان ترکیبی نیست که از دو واژه معنی دار واژه سوم بسازد، بلکه زبانی است تصریفی و قالبی. هر کلمه بی

را در هر قالبی که خواست وارد می کند و به آن معنی دومی می بخشد. چنین است که اگر زبان فارسی زبانی است ترکیبی و بسیار قوی، زبان عربی نیز زبانی است قالبی و بسیار دقیق. آنوقت با چنین تنفری نسبت به زبان عربی است که به کلمه «متبرک» در این سطر شعرتو «متبرک بساد نام تو» ایراد می گیرند، که چرا «همایون» یا «فرخنده» نیست. و این را دیگر نمی توانند بدانند که اصولاً هر دو واژه «فرخنده» و «همایون» متداعی و رساننده مفهوم سرور و شادی است. بنابراین چگونگی می شود آن هر دو را به جای «متبرک»، آنهم در شعری که مرثیه ای است برای «فروغ» به کار برد. و انگهی فضایی که «متبرک» در ذهن ایجاد می کند، بسیار متوسع تر از آن واژه هاست و تازه با چه تناسباتی. مثلاً با خاک و... شاملوی عزیز! حال روشن شد که چه قدر ساده است در چند جمله، زبانهای عربی، انگلیسی، آلمانی و فرانسه و زبان کتب مذهبی را مردود شمرد و از این دست ادعای زبان شناسی آنچنانی کرد؟. می دانی چگونه می توان از میزان ساده بودن این کار با خبر شد؟ هنگامی که بدانی کسی که در این زمینه ها خود را صاحب نظر دانسته است، میزان اطلاعاتش از زبان فارسی تا چه پایه است و در این خصوص چها که نگفته است:

۱- گفته اند که: «به جای فعل «می کشید» در دو خط زیر از

«آینده» (اسماعیل شاهرودی) فعل «می کشد» باید می بود»

بودم خری که بارطلاهای دیگران

بردوش می کشید

که جای تعجب است، آخر چگونه توجه نکرده اند که فعل «می کشید»

بدتبع از فعل «بودم» آمده است. و «می کشد» در صورتی صحیح بود

که «بودم» هم «هستم» بود.

۲- گفته‌اند که: (در زیر این بیت سعدی)

مرا در سپاهان یکی یار بود
که جنگاور و شوخ و عیار بود

«يك پهلوان محیط «حماسی» نباید شوخ و عیار باشد.» و باین اظهار نظر، نشان داده‌اند که غیر از اینکه از مفهوم «حماسه» بی‌خبرند (چرا که داستان بوستان سعدی را حماسی تلقی کرده‌اند و لابد به‌خاطر وزن) اصولاً نمی‌دانسته‌اند که از معنی‌های عیار یکی هم «شوخ» است و شوخ یعنی دلیر و بی‌باک.

۳- گفته‌اند که: فعل «بود» در آخر این پاره از شعر تو غلط است و درست آنرا «بودم» تذکر داده‌اند:

مرداری بیش نبودم- که دور از خویشان
باخشمی به رنگ عشق

به‌حسرت

بر دور دست بلند تیره

نگران جان اندوه‌گین خویش بود

که برای روشن شدن ایشان، با اجازه تو، جمله را با اندک تغییری کوتاه می‌کنم و به این صورت می‌نویسم: من آن مرداری بودم که همواره نگران جان اندوه‌گین خویش بود.

۴- گفته‌اند که: (در زیر این مصراع از نیما)

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

«در ایستادن یعنی مقاومت کردن و حمایت کردن» و بدین‌صورت «در ایستاده» را به‌صورت يك کلمه مرکب دیده‌اند. و مصراع را به‌گونه‌ای خوانده‌اند (و لابد چنانکه خوانده‌اند) فهمیده‌اند که د کتر رعدی آذر خشی «يك نفر در آب دارد می‌کند جان قربان» را خواند (و لابد چنانکه خواند)

فهمید. باری نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» جز اینکه به حرف اضافه «در» مستقلاً توجه نفرموده اند، این را نیز نفهمیده اند که «استاده هوا» همان «هوای استاد» است که مقلوب شده است. «استاد» به معنی «راکد» و آرام که هنوز هم در برخی شهرستانها به همین مفهوم به کار برده می شود.

۵- گفته اند که: (در زیر این پاره از شعر تو)

وما همچنان دوره می کنیم

شب را و روز را

هنوز را

«هنوز» را شاعر به معنی «تا موقعی که هستیم» گرفته است. که باید خدمتشان عرض کرد نه عزیز من! «هنوز» در همین جا نیز «تاهمین اکنون» معنی می دهد.

۶- گفته اند که: (در زیر این سطر از نیما در «مانلی»)

آن چه ناپاید دل دادن را نا شاید

مقصود «هر چه نباید دلبستگی را نشاید» از سعدی است، که صد آفرین به این کشف بزرگ. ولی برآستی نفهمیدم ایراد ایشان در چیست و مگر ایشان هنوز از ضرورت وزن، اطلاع ندارند. و مگر نمی دانند که این کار در شعر قدیم فارسی نیز بی سابقه نیست. و مگر «حافظ» این بیت «مسعود سعد» را (که «کمال الدین اصفهانی» نیز آن را تضمین کرده) به ضرورت قافیه (همچنان که مسعود به ضرورت ردیف) تغییر نداده است؟

گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر

آن مهر بر که افکنم آن دل کجا کنم

و نگفته است که:

و رباورت نمی شود از بنده این حدیث
از گفته « کمال » دلیلی بیاورم
گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم
و مگر « برم » را به جای « کنم » نیاورده است؟

۷- گفته اند که: (در زیر این سطر از م. آزاد)

پرنیان روشن دریای خاموشم

« پرنیان، که چند رنگ است، با دریای يك رنگ ارتباط ندارد »
و دیگر این را نمی دانسته اند که: اولاد را بر اثر انعکاس نور در لحظات
مختلف شبانه روز به چند رنگ هم درمی آید. و در ثانی « پرنیان » به معنی
« برند » (که پارچه ساده است) نیز بسیار استعمال شده است. مثلاً در
این شعر معروف دقیقی:

به دو چیز گیرند مر مملکت را
یکی ز غفرانی یکی پرنیانی
یکی زر نام ملک برگرفته
یکی آهن آب داده یمانی

۸- گفته اند که: « (م، آزاد) «سایه سار» را به معنی جائی که در آن
سایه است یعنی سایه گاه به کار برده که صحیح نیست . پسوند «سار»
معنی محل را نمی رساند و اگر از قدما به کار برده اند کار درستی نکرده اند،
«سار» یعنی «سر». شاخسار یعنی سرشاخ و کوهسار یعنی سرکوه.
ساربان یعنی نگهبان سرها و... که غیر از این که از قدما آن چنان حرف
زده اند که از زبانهای انگلیسی و فرانسه، (که علی الظاهر بدین صورت
پیشگیری کرده اند از ایرادهایی که ممکن است بعدها به کتاب ایشان
گرفته شود) نیز آنقدر به خود اطمینان داشته اند که حتی به يك فرهنگ

هم رجوع نکرده‌اند و بدین ترتیب برای کلمه «سار» فقط يك معنی قابل شده‌اند و بس. بنابراین اگر فرهنگ‌ها نوشته‌اند «سار» نام پرنده معروف - جای افشردن انگور - قلم میان تهی - بلند - مکان و جای - بسیاری و کثرت - مثل و مانند - رنج و محنت - سروشتر (همان که در ساربان هست به معنی نگهدارنده شتر و ایشان تصور کرده‌اند ساربان نگهدارنده سرهاست) این همه فرهنگ نویسنده اشتباه کرده‌اند آنهم کلمه‌ای که غیر از اسماء مختلف به صورت پسوندهای گوناگون نیز به کار رفته است: محل و جا (نمکسار) صاحب (شرمسار) مانند (خاکسار) انبوهی (کوهسار) که لابد باید رجوعشان داد به قسمت قوافی «ار» در دیوان - های قصیده سرایان معروف، تاروشنشان شود که هم «سایه‌سار» «آزاد» درست است و هم «موجسار» «امید»

۹- گفته‌اند که «نیما تا موقعی که شعر کهنه می‌گفته کاملاً در قالب يك آدم چند قرن پیش فرومی‌رفته، اما به محض این که فرم کارش عوض شده، زبان او نیز سخت منحرف گردیده» درست عکس قضیه است. توضیح این که نیما در شعرهای کهن اش درست در قالب يك آدم چند قرن پیش فرو نمی‌رفته است و زبان شعرهای شکسته اش نیز منحرف نیست بل زائیده بیان نو و فرم خاص کار اوست. اما چنان اظهار نظری از ایشان (که کلاً بازبان شعری نیما و بیان ویژه او بیگانه‌اند) بعید نیست اغلب آنها که از شیوه‌های بیانی شعر امروز بی‌اطلاعند، درباره نیما آنچنان قضاوت می‌کنند که ایشان کرده‌اند.

۱۰- گفته‌اند که: «می‌بینم که يك شاعر چند گونه زبان را که اساساً تجانسی بین آنها نیست به کار می‌برد. آنهم در يك شعر. این کار نشان می‌دهد که شاعر در بر گزیدن ابزار خود در تردید و یا لااقل در مرحله آزمایش است. گاهی روزنامه‌چی، گاهی يك خاله زنک، گاهی هم

شاعر. بنابراین زبانی را که حدودی نداشته باشد و آمیخته باشد، بی‌مرز می‌خوانیم. تا حدودی زبان «شاملو» و «سپهری» و «آینده»، زبان بی‌مرز است» و با این حرف‌ها استناد به این پاره شعر تو می‌کنند:

عصر عظمت غول آسای عمارت‌ها - و دروغ

عصر رمه‌های عظیم گرسنگی

و وحشت‌بارترین سکوت‌ها

هنگامی که گله‌های عظیم انسانی، به‌دهان کوره‌ها فرومی‌رفت

(و حالا آگه دلت خواست

می‌تونی بایه فریاد

گلو تم پاره‌کنی

دیوارها از بتون مسلح‌ن)

ومی‌گویند که: «در قسمت اول کلمات «غول آسا» و «عمارت» با متن سازگار نیست و قسمت داخل پرانتز نیز با قسمت اول»، که جز اینکه معلوم نیست چرا زبان «سپهری» و «آینده» بی‌مرز است و نیز چرا «غول آسا» و «عمارت» با متن سازگار نیست، ایشان هنوز نمی‌دانند یا نمی‌فهمند که قسمت اول این پاره از زبان شاعر بیان شده و از این رو ادبی است و اما قسمت دوم از زبان زندانبان یا جلادی است که رمه آدم‌ها را به چاردیواری‌هایی که از بتن مسلح ساخته شده‌اند هدایت می‌کند. و به‌راستی با این اظهار نظر معلوم می‌شود که القای ادبیات امروز را هم نخوانده‌اند نه یک نمایشنامه نه یک داستان نه یک رمان و نه حتی یک شعر. که اگر خوانده بودند می‌دانستند که جلاد نباید مثل شاملو سخن بگوید. آخر فرق است میان زبان رسمی و ادبی و زبان محاوره و عادی. اما چه می‌شود کرد که ایشان توقع دارند جناب جلاد هم به شیوه مقدمه «شاهنامه» ابومنصوری بیان سخن کند.

شاملوی عزیز! باور کن اگر نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» فقط به همان زبان‌شناسی آنچنانی و همین ایرادات و اعتراضات اکتفا کرده بودند، هرگز من به نوشتن این نامه مبادرت نمی‌کردم، چرا که از این گونه حرفها زیاد گفته‌اند و می‌گویند. اما مسئله این است که ایشان با چنان زبان‌شناسی‌شان و چنین زبان‌فارسی‌شان، در حقیقت به حریم هنر تجاوز کرده‌اند. خواهی گفت که این قسمت هم شایسته جواب نیست، که البته درست است، ولی اصل، خوانندگان علاقمند به شعر امروز و بویژه آن گروه جوانانند که ممکن است آن کتاب را بخوانند و هر آن «زبان هنر» را با «دستور زبان» به اشتباه گیرند، چنانچه نویسنده آن کتاب خود به اشتباه گرفته‌اند:

الف: گفته‌اند که: «از آنجا که برای بحث در زبان هنر هیچ ملاکی نیست، من در این جزوه مجبور شده‌ام مقداری معیار تحویل بدهم.» که یکی نیست به ایشان بگویید اولاً شما کدام کتاب نقد را خوانده‌اید، که ببینید ملاکی هست یا نیست. وثانیاً چگونه به این فکر نیفتاده‌اید که: راستی چرا تا این لحظه که من تصمیم گرفته‌ام مقداری معیار تحویل بدهم هیچکس تحویل نداده است؟! اما معیارهایی که تحویل داده‌اند چیست؟ نصیحت کرده‌اند که هر شاعری باید مطابق اسالیب اساسی زبان‌شناسی (البته زبان‌شناسی از نظر ایشان) ترکیب و جمله بسازد. که من خواننده برای اولین بار بود که فهمیدم معیار به معنی نصیحت است. آنهم معیار در زبان هنر. چرا که تصور کرده‌اند «زبان هنر» و به‌طریق اولی زبان شعر، همان درست نوشتن و درست خواندن و درست گفتن است. و احیاناً شعر وسیله‌ای است

برای ترکیب سازی و واژه چینی.

ب- گفته اند که: (زیر این پاره از شعر نیما)

او با نوای خود

بسیارها نهفته به بردارد

«توجه به بر و توجه به نهفته» (یعنی به این دو کلمه توجه کنید!)

یعنی چه؟ وای احتمال منظورشان این است که «نهفته» پنهان است و «بر»

آشکار، و این دو با هم نمی خوانند. اما وقتی از زبان شعر بی خبرند،

بیش از این چه می شود گفت.

ج- گفته اند که: (در زیر این پاره از نیما)

وزراه هر شکافته با زخمه های خود

دیوارهای سردسحر را

هر لحظه می درد.

«معنی شکافته اینجا دقیق نیست. شکافته به معنی شکاف یا

شکافتگی به کار نرفته و نمی تواند به کار رود.» که جز اینکه در همینجا

باید به ایشان تذکر داد که نیما جرأت کرد به کار ببرد و به کار هم رفت.

چرا که او شعر می نویسد و نه مقاله، نیز باید گفت: وقتی ایشان این

مصراع از «امید» را «هر بهنگام و بناهنگام» می پذیرند و می گویند

«امید» به این دو صفت قدرت اسم بخشیده، چرا از پذیرفتن «شکافته»

به جای شکافتگی و شکاف، سرباز می زنند.

د- گفته اند که: (در زیر این دو سطر از نیما)

يك نفر دارد که دست و پای دائم می زند

روی این دریای تند و تیزه و سنگین

«دست و پای دائم چگونیه دست و پایی است و اگر دائم قید

است چرا اینجا آمده است.» می بینی که ناچار باید از ساده ترین اصول

شعر امروز آغاز کرد و به ایشان که خواسته‌اند معیار به دست بدهند فهماند که یکی از اختصاصات شعر امروز و یکی از کارهای مهم‌نما همین بود که از قید استفادهٔ صفتی و از صفت استفادهٔ اسمی کرد مثل «ساکت دریا». همچنان که «فروغ» از «سراسیمه» استفادهٔ صفتی کرد:

و سارهای سراسیمه از درخت پریدند

و این معنی‌اش استفاده از امکانات زبان است در هنر شعر. بنابراین اگر فرموده‌اند: «شاعر حق ندارد که زبان و واژه را در معنای خاصی به کاربرد که تا آن زمان به کار نرفته»، بیجا و از سر نا آگاهی فرموده‌اند. چرا که یک کار اساسی شاعر همین است که از کلمات و ترکیبات در جای سطور، متناسب، معانی و مفاهیم تازه می‌سازد. وقتی ایشان از عبارت «حق ندارند» استفاده می‌کنند (از آنجا که به شاعران کلاسیک هم پیش از این ایراد گرفته‌اند) یعنی «مسعود سعد» هم حق نداشته است بگوید:

از فرع عزم نافذ او خاست آسمان

وز اصل حزم ثابت او رست کوهسار

زیرا «کوهسار» را به معنای «کوه» گرفته و نه «سرکود» (یعنی همان یک معنی‌بی که ایشان از «سار» می‌دانند. یا اگر «مولوی» «اعتماد» را «اعتمید» یا منوچهری «منازل» را «منازلها» و سعدی «اولی» را «اولی‌تر» گفته، دلیل بی‌سوادى هر يك از این شاعران بوده است. یا اگر «امید» «اندوهران» و «خندستان» به کار برده، زبان فارسی نمی‌دانسته است. چرا که دستور زبان فارسی امر کرده است که این هر دو پسوند جز با اسماء ذات قابل ترکیب نیستند. وانگهی باز هم به «امید»، که خوب است به این بیت «مولوی» توجه کنند و ملاحظه فرمایند پسوند

«ستان» را با چه واژه‌ای ترکیب کرده است:

یوسفی جستم لطیف و سیمتن

یوسفستانی بدیدم در تو من

شاملوی عزیز! در همین زمینه با «ابوالحسن نجفی» گفتگو می‌کردیم. او به نکته‌ای اشاره کرد که گمان می‌کنم تذکر آن در اینجا بی‌مناسبت نباشد. و مناسبت آن اینکه، دست کم ایشان خواهند دانست که در همهٔ زبانها این شاعرانند که در زبان دخالت می‌کنند. باری می‌دانی که در زبان فرانسه «خودکشی کردن» همیشه فعل لازم است (همچنان که در زبان فارسی). و علامت فعل لازم در فرانسه SC است در جلو فعل، که چون برداشته شود فعل، متعدی می‌شود. ظاهراً اولین بار «آندره برتون» بوده است که در مورد «آنتون آرتو» گفته است: که اجتماع او را به اصطلاح «خودکشاند» (البته با عرض معذرت از نویسندهٔ «زبان فارسی در شعر امروز» اگر اجباراً «خودکشاند» ساخته شد) آخر وقتی از قدیم‌ترین ایام نیز چنین ایرادها را به زبان شاعران گرفته‌اند و علی‌رغم آن ایرادها همچنان شعر، زبان خودش را داشته است؛ چگونگی نمی‌تواند بداند که این تنها هنر است که چنین اهلیتی می‌تواند داشت. در «فن شعر» ارسطو آمده است که: «اگر بعضی از نقادان بر شاعر ایراد می‌کنند که آیا این امور را (= دستور زبان را) بدرستی می‌شناخته است یا نه، ایراد آنها چندان وارد نیست. زیرا چگونگی می‌توان این ایراد «پروتاگوراس» را بر «هومر» وارد دانست که می‌گوید: هومر می‌خواسته است دعا و ترجی کند، صیغهٔ امر به کار برده است و گفته: پروردگارا سرود خشم بخوان! گویی به عقیدهٔ پروتاگوراس تشویق کسی به کردن یا نکردن کاری امر محسوب می‌شود.» حال ایشان کجای

کارند، نمی‌دانم، همینقدر می‌دانم که نسبت به زبان فارسی دلسوزی می‌کنند و لسی با همهٔ اینها «سار» را در یک معنی بیش از ده معنی می‌پسندند. غافل از اینکه اگر بنا بود هر لغتی در زبان فارسی در همان معنی «فارسی‌باستان» و «پهلوی اشکانی و ساسانی» اش به کار می‌رفت و دخالت شاعران در آن لازم نبود، زبان ما چگونه می‌توانست تعمیم و گسترش یابد. وانگهی زبان همیشه وسیله بوده است. نیما که نمی‌خواست ترکیب بسازد یا دستور زبان بنویسد. او اگر «نهفت» و «نهفته» و «شکافته» و «هنگام» را بصورتی نو به کار گرفته برای این است که بیان تازهٔ او به اعتبار ماهیت شعر امروزی اش این اجازه را به او داده است. آنوقت نویسندهٔ «زبان فارسی در شعر امروز» بی‌اینکه به نقش شعر توجه داشته باشند، دائماً تکرار کرده‌اند که: «ایجاد راههای تازه‌تر مفاهیم به چند طریق ممکن است. اول در آنچه مربوط به بیش از یک کلمه است و دوم آنچه مربوط به واژه‌هاست» بعد نتیجه گرفته‌اند که: «می‌دانیم نیما به هیچ یک از این مسائل آشنا نبود.»

شاهلوی عزیز! خواهش می‌کنم یکبار دیگر هر دو جمله را بخوان، که نه فقط به نیما که خطاب به تو نیز هست و به همهٔ ما - ما همه باید بدانیم یعنی در کلاس ایشان یاد بگیریم که «ایجاد راههای تازه‌تر مفاهیم!» به دو طریق است: یکم: «مربوط به بیش از یک کلمه!» دوم: «مربوط به واژه‌ها» و نیز باید همچون ایشان بدانیم که «نیما به هیچیک از این مسائل آشنا نبوده» است. چون نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» لابد سالهای سال در خلوت نیما حضور داشته‌اند و هم این حضور موجب اطلاع ایشان از عدم اطلاع نیما به این مسائل شده است. و اگر چنین نبود نمی‌نوشتند که: «اگر نیما به زبان آشنا می‌بود، مرتکب اشتباهاتی که کرده و نشانش خواهیم

داد نمی شد.» انگار که نیما هنوز زنده است و در همان خلوت انتظار ایشان را می کشد که بروند و یکبار دیگر یا برای بار چندم نشانش بدهند.

شاملوی عزیز می بخشی - کمی تند رفتم - آخر ایشان چنان حرف می زنند که انگار فردوسی و سعدی و حافظ نیز در ابتدا از طریق زبان شناسی آنچنانی قواعد زبان را حفظ می کرده اند و آنگاه به سرودن شعر می پرداخته اند که به قول «اسینگک» (در جواب منتقدی که به شکسپیر چنین ایرادهایی گرفته است) «اگر شکسپیر از قانون ادب اطاعت نکرده باشد، وای به حال قانون ادب»

و همچنان باز در جای دیگر کتاب زبان فارسی در شعر امروز «دردنباله» «نمیدانم» های خود چنین می نویسند: «من نمی دانم این نیما تاجچه حدود در آن هنگام از ملك الشعراء بهار غافل بوده و حال آنکه از جهت زبان عظیم ترین شعرش به پای شعرهای روزگار جوانی (بیست و دو سالگی) بهار هم نمی رسد و اساساً در همه اشعار نیما يك شعر نمی توان یافت که سلامت زبان فارسی را به اندازۀ یکی از قصائد مهم بهار (مثل دماوند) دارا باشد» که باز دو دنیای مستقل و جدا را با «سلامت زبان فارسی» سنجیده اند - آنهم با آن مایه که دیدیم. و فهمیدیم که با آقای زبان شناسی اینچنین یا آنچنان مطلقاً نمی شود از زبان هنر گفت، و گفت که فرق اساسی و تفاوت بنیادی کار نیما با آثار بهار در چیست. این است که علی ای حال به همین بسنده می کنیم که اگر «دماوندیه» بهار معروف شده صرفاً به خاطر تعبیرات نو و فضای امروزی آنست و نه از لحاظ زبان فارسی، چرا که او بیش از دهها قصیده دارد که از این نظر خاص، از «دماوندیه» بسیار قوی تر است. و انگهی اصولاً اظهار نظر ایشان از همان حرفهایی است که امثال

«امیری فیروز کوهی» بارها زده اند. و می زنند (همانان که مورد انزجار ایشانند) زیرا معیار ایشان نیز همچون آنان نه شعر که فقط تسلط به زبان و سخنوری است. و این اشتباه همه اساتید و تلامیذ دانشگاهی و سنتی عقب مانده است. همان توهمی که ایشان را نیز وادار به گفتن این نکته می کند که: «نیما از نظر زبان از «بهار» بسیار ضعیف تر بود. چرا که ایشان زبان شعر را با زبان دستور به اشتباه گرفته اند. و درثانی همواره زبان را به صورت یک چیز مجرد نگاه کرده اند و در واقع مراتب شاعری را تنها میزان قدرت سخنوری دانسته اند. هم از اینروست که می گویند: «زبان تولی از نیماسالم تر است» یا «سروش» کم سواد، از «مولوی» معنوی، که آیتی از انسان کامل آرمانی است، بزرگتر. زیرا آن یک از اغلاط دستوری مبراست و این یک به زبان فارسی بی توجه. چنین است که اگر به ایشان هزاران بار گفته شود عزیز من! بیشتر اهمیت نیما به خاطر امتحان و رنج بردن در سنجش امکانات گوناگون زبان از نظر شعر و دستیابی به تازه ترین بیانهاست. آنهم به اعتبار «دید» تازه او، که موجب شد عینکهای قراردادی سنتی را از چشمان برداریم و به طور طبیعی و مستقل و زنده، به جهان نظر افکنیم و... و...

شاملوی عزیز با این همه، نمیدانم آیا سرانجام برای ایشان روشن شد که فرق نیما و بهار چیست؟ و در کجاست که این دو با همدیگر برخورد می کنند و اصولا چرا این دو قابل مقایسه نیستند. و نیز آیا روشن شد که چرا «آزاد» نگفته است مثلاً «ماهی که گویی آواز مرگ می خواند» و گفته است «ماه مرگ آواز»، و چرا گفته: «مہتاب گل آسا»، یعنی مہتابی که به گل می ماند؟. اما بگذار این یکی را برای ایشان توضیح دهم. چه می شود کرد آخر... باری، جناب! از آن نظر مہتاب به گل تشبیه شده، که ماه وقتی در آسمان ظاهر میشود

و نور می‌پراکند، گویی گلی است که تدریجاً باز می‌شود بگذریم. وقتی کسی از دریچهٔ دستور زبان به شعر نگاه می‌کند، کاملاً پیدا است که چرا «حجم سفیدلیز» «فروغ» موجب حیرت او می‌شود و چرا متوقع می‌شود که: «خوب بود» به جای «حجم سفیدلیز» گفته بود: «فردا» و تمام. غافل از اینکه اگر بنا بود «فروغ» در برابر آن تعبیر بسیار زیبا، فردا را بگذارد، که این راهمه می‌توانستند و انگهی مگر این جمال‌الدین عبدالرزاق نیست که به جای اینکه بگوید: «آب» و خودش را راحت کند، گفته است:

از باد همچو جوشن و از آفتاب تیغ
از شبه همچو آینه و ز لطف چون هوا

یا «مک‌نیس» نیست که به جای «زمان» گفته است: «پلکان متحرک». باری وقتی شعور شعری انسان تا این حد بود، روشن است که «دانش سکوت» (تعبیری از «فروغ») اضافه‌ای است گنگ و نامفهوم. زیرا برای ایشان مفهوم هر دو واژه «دانش» و «سکوت» جداگانه روشن است، اما چون کنار هم گذاشته شد و به صورت مضاف و مضاف الیه در آمد، از مرز فهم و درک ایشان درمی‌گذرد. چون به نظر من یک فرق شعر با نثر هم اینست که: در شعر کلماتی کنار هم می‌نشینند و به اصطلاح با هم جفت می‌شوند که در نثر و زبان محاوره جای هم‌نشینی آنها نیست. چنین است که لابد باید نشست و از بآء بسم‌الله درس شعر داد و گفت: وقتی شاعر به مفهوم «سکوت» می‌اندیشد، همواره در جستجوی کلمه‌ای خواهد بود که به وسیلهٔ آن به فضایی قابل لمس، یا به تعبیری از این دست که «فروغ» به آن رسیده است، برسد. تا مفهوم «سکوت» خون بگیرد و خواننده را در دنیائی دیگر، دنیائی که تا به حال وجود نداشته است، فرو ببرد. و ای کاش که همهٔ ما

به «دانش سکوت» می‌رسیدیم و همچون نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز»، با نوشتن و گفتن به میزان نادانی خود صحنه نمی‌گذاشتیم چرا که آنکس که می‌گوید: «بین سکوت و دانش هر گونه تضاد می‌توان یافت اما تعلق»، پیداست که اگرچه بارها کتب دبیرستانی و کتابهای دستور مدارس را تدریس کرده‌است، حتی به آن اضافه استعاره معروف «دست روزگار» نیز نیندیشیده و برای یکبار هم که شده با خود نگفته است: آخر مگر دست هم با روزگار ارتباط دارد؟ و این هیچ نیست مگر اینکه صاحب این کتاب حتی شعر کهن فارسی را نیز به صورتی سطحی و سرسری خوانده است. و اگر نه چنین چطور ایشان هزارها بار با خود نگفته‌اند: مگر صراحی هم نماز می‌خواند؟! (منوچهری) مگر خورشید هم گریه وزاری می‌کند؟! (مسعود سعد) مگر خورشید هم گرد دارد که در دریا تن بشوید؟! (ناصر خسرو) مگر زمین هم درو پنجره دارد؟! (عمیق) مگر باد هم می‌تواند از قعر دریا خاکستر بکشد؟! (انوری) مگر آب هم تیمم می‌کند؟! (جمال - الدین عبدالرزاق) مگر «افسوس» هم می‌تواند کلیسا باشد؟! (نظامی) مگر مرده هم از خود نجات می‌یابد (مولوی) مگر «صبح» هم می‌تواند دریچه داشته باشد؟! (سعدی) مگر مردمك چشم هم خرقه دارد؟! (حافظ) مگر آسمان هم می‌تواند دست آدم را بگیرد؟! (صائب) مگر زمین هم ورم می‌کند؟! (بهار) واز اینگونه «مگر»ها بسیار. آنهم در زبانی که حتی حرف زدن عادی متکلمان اش حکایت از دنیای شاعرانه آنها می‌کند. آخر مگر حرف را هم می‌برند (حرفم را برید) مگر قلب را هم می‌شود تکه تکه کرد (قلبم را پاره کرد) مگر چشم هم دوختنی است (به آنجا چشم دوخت) و مگر دل هم ربودنی است (دل را ربود) و نه در زبان ماکه در همه زبانهای دنیا. آخر مگر می‌شود:

«کسی با آتش دست بدهد و به وسیله آن در شب زمستان داخل شود و معشوقه‌اش را بر مردمک‌های چشمش بایستاند و درهای طلایی گل را باز کند و در چشم‌های معشوقه‌اش چندین قایق بیندازد و بعد غصه بخورد که چرا قایق‌ها گم شده‌اند و روی میوه‌ای که به‌دو نیم قاچ شده و روی کف ابرها و روی عرق‌های رعد و برق و روی بالهای پرندگان و روی اسلحه جنگجویان و روی مزارع افق و روی پله‌های مرگ نام آزادی را بنویسد» (پل الوار) نه ... نمی‌شود. چرا که از نظر ایشان اینها شدنی نیست، «تضاد دارند اما تعلق ندارند» نه ... برای ایشان مهم این است که باید «وهله» را باها هوز نوشت و حتی یکبار هم اشتباه نکرد مثل مرحوم «دهخدا» که خود منبع لغت بود و یکبار در یکی از نامه‌های «وهله» را با «حاء حطی» نوشته بود. باری برای ایشان چنین توجهاتی مهم است. زیرا غرض از حیات بشر فقط درست نوشتن و درست گفتن اوست. شعر عرصه ترکیب سازی است آنهم مطابق قواعد دستوری زبان که فی نفسه مهمترین چیزهاست و صرفاً هدف زندگی است و نه وسیله. و لابد ارزش يك معلم دستور زبان از هزاران شاعر و نویسنده بیشتر است و بدین ترتیب نظر بسیار جالب «البوت» نیز بخار معده. والسلام.

«آن ملتی که به ایجاد نویسنده‌گان و بخصوص شاعران بزرگ ادامه ندهد، زبانش رو به زوال خواهد رفت. فرهنگش زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قویتری بکلی جذب شود ... زیرا اگر ادبیات زنده‌ای نداشته‌باشد، بیشتر و بیشتر با ادبیات گذشته‌اش بیگانه خواهد شد. اگر تداوم را نگه ندارد، ادبیات گذشته‌اش بیشتر و بیشتر از او دور می‌شود تا آنجا که چون ادبیات بیگانه‌ای برای وی غریب می‌گردد. از این رو که زبان پیوسته در تغییر است. زیرا با فشار تغییرات

گو ناگون مادی در محیط‌مان، طرز زندگیمان تغییر می‌کند. و اگر آن
چندمردی را که حساسیت استثنائی روی زبان دارند نداشته باشیم،
توانائی ما نه تنها در بیان بل در احساس هر چیز به پستی خواهد
گرائید.»

نامه‌ای دیگر... ۱

شاملوی عزیز

در نامه‌ای که خطاب به تو درباره کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» نوشتم، به این نکته اشاره کرده بودم که : «اگر نویسنده آن کتاب، آقای حصوری فقط به همان زبان شناسی آنچنانی و همان ایرادات و اعتراضات اکتفا کرده بودند، هرگز به نوشتن آن نامه مبادرت نمی‌کردم. چرا که از آن گونه حرف‌ها زیاد گفته‌اند و می‌گویند.» و نیز از آنجا که نه مدعی زبان‌شناسی بوده‌ام و نه دلم به حال ایشان سوخته و نه اگر ایشان را نمی‌شناختم از نوشتن آن نامه خودداری می‌کردم، شاید بهترین و درخورترین پاسخی که می‌توانم در جواب «سخنی با حقوقی» نویسنده کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» بدهم، این باشد که از حضورشان خواهم کنم، یکبار دیگر دقیقاً آن نامه را بخوانند تا ایشان را مسلم شود که جواب همه حرف‌های اخیرشان

۱- این نامه نیز در مورد همان کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» نوشته علی حصوری است که در جواب «سخنی با حقوقی» ایشان نوشته شده و خطاب به احمد شاملو در مجله خوشه سال ۱۳۴۷ شماره ۳۸ به چاپ رسیده است.

در آن نامه داده شده است.

بنابر این گمان نمی‌کنم به این پاسخ مجدد احتیاج باشد. زیرا ایشان اگر هم دقیقاً آن نامه را خوانده باشند (از آنجا که لابد مدتی سرگرم نوشتن این پاسخنامه بوده‌اند)، یا اغلب مطالب آنرا از یاد برده‌اند یا اینکه منظور مرا از نوشتن آن انتقاد اصولاً درک نکرده‌اند و نفهمیده‌اند یا نخواسته‌اند بفهمند که: من به عنوان یک شاعر امروز، برای روشن شدن خوانندگان آن کتاب اشاره‌ای کوتاه به زبان شعر و خاصه شعر امروز کرده بودم و خواسته بودم بگویم، در عرصه‌ای که جولانگاه ایشان نیست گام نزنند.

در هر صورت آنچه بیشتر قریب به یقین است اینست که چون ایشان برای همه آن حرفه‌ایی که در نامه من مربوط به شعر و زبان شعر می‌باشد جوابی نیافته‌اند (زیرا که در تخصصشان نبوده است، و این خود نشان می‌دهد که بسیاری از آن حرفه‌ا را قبول کرده‌اند)، خواسته‌اند از سر لجاجت و سماجت هم که هست، همان حرفه‌ای خسته کننده کتابشان را تکرار کنند و خدای نا کرده (همچون اغلب دست به قلمان پایتخت) هدفشان از ادامه سخن، نه روشن کردن که «مجاب» کردن باشد و بس. بنابراین وقتی می‌گویم یا آن نامه را عمیقاً نخواسته‌اند، یا خوانده‌اند و نخواسته‌اند به نداشتن جواب متهم شوند، دلائل متعدد آن اینست که:

- ۱- اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شماره ۲) که: «حتی‌وقی از ترجمه عهدین جدید و عتیق خبر ندارد». چرا که مسئله نحوه ترجمه «عهدین» نبود بلکه اظهار نظر ایشان مطرح بود و «وجود مفاهیم پست در آن دو کتاب» و جواب من که: «علت بریدن روشنفکران از مذهب، وجود مفاهیم پست نبوده است. و اگر «عهدین»

احیاناً مورد استقبال شاعران بوده - به لحاظ عبارات و بندها و فضای شاعرانه‌ای است که در جای جای آن وجود دارد.

۲- و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شماره ۳) که: «بحث در این که اشعار مذهبی جاهلی اصیل نیست را پیش از ایرانیان دکتر طه حسین عنوان کرد و دلائلی هم آورد» و اکنون که نوشتند خوب بود دست کم دلائل آن را ذکر می‌کردند. در ثانی ایشان خود این را بارها از زبان دکتر کیا و همفکران ایشان (= زبان‌شناسان ایرانی) شنیده‌اند. حال از «طه حسین» گرفته‌اند یا نه، بحث در این نیست. حرف من در این مورد این بود که: «زبان عربی ناگهان در دوره پیغمبر نازل نشد. زیرا زبانی که در آن عصر و زودتر از آن به شعری اینچنین استوار و منسجم رسیده:

قفانیک من ذکرى حبیب و منزلى

بسقط اللوى بین الدخول فحولى

از امر القیس، یا قصائد دیگر از امثال «نابغه» «زهیر» «لبید» نمی‌تواند سابقه نداشته باشد. همچنان که نوع شعر «حافظ» نمی‌توانست در زمان شاعران اولیه پارسی‌زبان، امثال ابو حفص سغدی، محمد بن صفیف حنطله بادغیسی، فیروز مشرقی و ابوسلیک گرگانی بوجود بیاید. و این اصل به قدری ساده است که احتیاج به دلیل نخواهد داشت. در رابع برخی از شعرهای مخضرمین و احياناً محدثین است که پس از دوره جاهلی، به علت نفوذ و اشاعه دین اسلام رنگ مذهبی گرفته است.

۳- و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شماره ۴) که: «باز هم می‌گوییم زبان انگلیسی در حد واژه‌های خودش لهجه‌ای است ضعیف. اینهمه واژه‌های علمی در این زبان از یونانی یا لاتین است که

اغلب به وساطت فرانسه وارد آن شده» زیرا وقتی از یک طرف می‌گویند زبان انگلیسی لهجه است و از طرف دیگر می‌گویند به لهجه یک ده نمی‌توان کتاب فیزیک نوشت، تلویحاً اظهار داشته‌اند که لهجه انگلیسی به نوشتن کتاب «فیزیکی» قادر نیست، که معنی آن این می‌شود که همه آن هزاران کتابی که «درباره فیزیک» به این زبان (یا به قول ایشان لهجه) نوشته شده، نه کتاب فیزیک که قصه‌های خاله سوسکه است. دوم اینکه وقتی اظهار می‌دارند، لغات علمی از لاتین و یونانی به وساطت زبان فرانسه وارد انگلیسی شده، از آنجا که اصل زبان ژرمنی است و نیز بسیاری از لغات فرانسوی، پس کلاً باید زبانی به نام انگلیسی را انکار کرد. درست مثل این است که زبانی به اسم فارسی دری را از آنجا که اغلب ریشه‌های آن از فارسی باستان و فارسی میانه است و نیز بسیاری واژه‌هایش را از زبان عربی و مغولی و ترکی و ... گرفته، انکار کنیم.

۴- و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شماره ۵) که: «اگر به سند کتبی عطارد و هوی‌نطق مراجعه کنند، ملاحظه خواهند کرد که اصولاً بحث در مدارك است و نه مؤلفان». که من نفهمیدم منظور ایشان چیست؟ و مگر مؤلف «الفهیم» ابوریحان نیست و مگر در «الفهیم» چنین اشتباهی رخ نداده است؟ وانگهی من که گفته‌ام: اگر در نسخه‌های مآخذ ابوریحان کلمه «نر» به صورت «تیر» نوشته شده است تقصیر ابوریحان چیست؟

۵- و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شماره ۶) که: «اینکه زبان عربی برای «شتر» هفتاد واژه دارد تنها از این جهت نیست که آنان به این مقدار واژه احتیاج داشته‌اند. تاحدی ناشی از این است که بسیاری از این واژه‌ها عربی نیست. و برای اینکه خیال نکنند

تعصب به خرج می‌دهم باید بگویم به احتمال قوی «شتر» نام فارسی ندارد. که اولاً باید گفت عزیز من! اینکه تنها احتیاج اصلی زبان است» گفته زبان‌شناسان روزگار ماست. و این اگر چه به نظر حرفی ساده می‌آید، من در آوردی نیست. ثانیاً ایشان به احضی می‌گویند: بسیاری از این هفتاد واژه عربی نیست که گویی از تأثیر و تأثر زبانها نسبت به یکدیگر غافلند و نمی‌دانند آخر اگر اعراب احتیاج نداشتند که آنهمه واژه را از زبان بیگانه نمی‌گرفتند و مگر زبان فارسی در زبان عربی تأثیر بسیار نداشته؟ و مگر به عکس نیز چنین نبوده است؟! و مگر بسیاری از واژه‌ها از زبان عربی و فارسی به مغرب زمین نرفته، و مگر اینها همه، شرط لازم زبان نیست؟ و مگر ما می‌توانیم به صرف این که اعراب واژه «دین» را از ما گرفتند و آن را در قالب جمع مکسور وارد کردند و «ادیان» گفتند، برویم و به آنها ایراد بگیریم؟ و مگر عربها رفته اند به دادگاه شکایت کرده اند که آی مسلمانان این Camel انگلیسی همان «جمل» ماست؟. و انگهی چگونه ممکن است سرزمینی که به اقتضای وضع جغرافیائی، پرورنده بسیاری حیوانات و از جمله «شتر» واژه‌ای برای «شتر» نداشته باشد؟..

۶- و اگر چنین نبود، نمی‌نوشتند (زیر شماره ۷) که: «باید بگویم کمتر پسوند بی معنایی در فارسی بلکه در تمام زبانهای هند و اروپائی وجود دارد» که نخست از ایشان باید پرسید: چه فرق اساسی میان گفته ایشان است که کلمه «کمتر» را به کار برده اند و من که کلمه «بیشتر» یا «اغلب» را (اغلب پسوندها در فارسی فاقد معنی اند) دوم اینکه: چرا از پسوند «بر» و «ور» سخن گفته اند و نه پسوند «زار» که مورد مثال من بود. در هر حال گمان نمی‌کنم در حد این مسائل ساده به فرهنگ اتمولوژیک احتیاج باشد. به خصوص که حصاربان آن مردی است

حضور نام، که چوب به دست ایستاده است و ضرب ضربا ضربوا را صرف می کند. تازه این که تعصب ندارد. وقتی می گوئیم بسیاری از قراردادهای زبان عربی ساده تر از زبان فارسی است، درست مثل این است که بگوئیم بسیاری از قراردادهای زبان فارسی سهل تر از زبان عربی است مثلاً تعداد صیغه ها، نبودن مؤنث و مذکر و... همچنانکه خط لاتین از خطوط عربی و فارسی بسیار ساده تر است. زیرا هم فاقد حرکات است و هم نقطه تقریباً ندارد و هم اینکه در حین نوشتن قلم از روی کاغذ کمتر برداشته می شود.

۷- و اگر چنین نبود، نمی نوشتند (زیر شماره ۶) که: «باز هم «ت» و «ی» در «تضریب معنی ندارد، اما «فرا» و «هم» در فراهم کردن معنی دارد.» که اولاً این دلیل همان سماجت و لجاجتی است که در آغاز نامه به اشاره رفت. و مبین اینکه نخواسته اند قبول کنند که: وقتی ساختمان يك زبان بر مبنای صرف و قالب شد، اصل، آن قالب هاست. یعنی «ت» و «ی» چون به «صرف» اتصال یافت و «تضریف» شده اصل «تضریف» است و نه «ت» و «ی» که قراردادی است. از همه اینها گذشته، تازه این دلیل بر رجحان يك زبان نسبت به زبانی دیگر نمی شود. آخر بر کدام رواق زرجد به زرنوشته اند که: زبانی که جزء جزء و اثره هایش معنی بدهد از زبانی که این خاصیت را نداشته باشد برتر است. وقتی اعراب حروف «چ» و «گ» را ندارند پیدا است که «چنگ» فارسی را به «سنج» تبدیل می کنند و بعد با تبدیل «س» به «ش» (بملاحظه سادگی تلفظ) به قالب باب «تفعّل» اش می برند و از آن «تشنج» می سازند. همچنان که زبان فارسی از ماده «لرز» «لرزش» می سازد و تازه اگر کلمه «جمع» ریشه های مشابه بسیار دارد، باز هم دلیل ضعف زبان عربی نیست، گیرم «جمع» و «Gam» هم ریشه باشند، خوب باشند.

۸- و اگر چنین نبود، نمی نوشتند (زیر شماره ۹) که: «حقوقی کلمهٔ «عیار» را «مرد بسیار با تحرك» معنی کرده است و پیداست که معنی از خود او ست نه از مرجعی علمی. اینست نشانهٔ امانت يك شاعر؟! که نخست باید به ایشان گفت: اگر من که شاعرم این کار را کردم (که نکرده ام) چرا ایشان که زبان شناسند از خود قضاوت کردند و فقط به «سواد» خود متکی شدند و تصور کردند که «شوخ» (همچنان که در عرف عام) به معنی آدم بامزه است و چرا نرفتند و به «مرجع علمی» (بقول خودشان) مراجعه کنند تا ببینند «شوخ» معنی «دلیر» و «بی باک» هم می دهد. حال اجازه می دهند که با این وصف من به ایشان خطاب کنم: این است امانت يك زبان شناس؟! زبان شناسی که حتی يك لحظه تردید نکرد و نگفت شاید هم «حقوقی» واژهٔ «عیار» را بی مأخذ معنی نکرده باشد: بگذار همین «غیاث اللغات» دم دستم را بردارم و نگاه کنم. دیدید؟ که «مرد بسیار با تحرك» بی مأخذ نبود: (عیار - به فتح اول و تشدید ثانی، مرد بسیار آمد و رفت کننده و مرد بسیار حرکت. غیاث- اللغات) و اگر من «بسیار با تحرك» گفته ام از آنجا بوده است که بیم داشتم به «بسیار حرکت» از لحاظ عدم تداولی که امروز دارد، ایراد بگیرند. در ثانی ایشان در زیر آن بیت سعدی نوشته بودند: «يك پهلوان محیط حماسی نباید شیخ و عیار باشد.» و من هم جواب داده بودم «ایشان از مفهوم حماسه بی خبرند. چرا که داستان بوستان سعدی را حماسی تلقی کرده اند و لابد به خاطر وزن.» و از آنجا که هیچ جوابی نداشته اند بدهند، به «بسیار با تحرك» ایراد گرفته اند. و درست صفتی را به من نسبت داده اند که فقط و فقط به ایشان می برآزد.

۹- و اگر چنین نبود، نمی نوشتند (زیر شماره ۱۰) که: «صحیح است. هر زبان ساختمان مخصوص به خود دارد، اما وقتی کسی دو یاسه

زبان را یاد گرفت می تواند قضاوت کند. زبان هرچه فرهنگ ضعیف تری داشته باشد ناتوان تر است.» زیرا من در آن نامه اشاره کرده بودم که: «هرزبانی قواعدی مخصوص به خود دارد و در واقع برهبنای آن قواعد است که وضعیتی خاص خود گرفته است.» و بعد که اضافه کرده اند: «اعراب آمده اند و اثره تازه بسازند چه افتضاحی به راه انداخته اند. مثلاً ساخته اند: «رشاشه» از «رش» به معنی پاشیدن» که من نفهمیدم چه اشکال دارد. مگر وقتی «مسلسل» به کار می افتد، گلوله را نمی پاشد! و انگهی مگر از «مسلسلی» که ما داریم (که این هم البته عربی است) بهتر نیست؟ تازه، گلوله پاشیدن از «چشم دوختن» که نمی تواند عجیب تر باشد؟ و بعد گفته اند: «شما هیچ کودک ایرانی» را نمی بینید که در جمع بستن کلمات دچار اشکال شود. يك «ها» و يك «آن» به آخر اسم می چسباند و جمع می سازد.» و این را همچنان دلیل مزیت زبان فارسی گرفته اند. که از ایشان بعید است. و چون بعید است اجازه بدهید (بی اینکه منکر سادگی زبان فارسی از این نظر بشویم) دعا کنیم که در سرزمینی عربی زبان زندگی دوباره ای بیابند و خود تجربه کنند و ببینند می توانند به زبان مادری جدیدشان جمع ببندند یا نه؟

۱۰- واگر چنین نبود، هرگز نمی نوشتند (زیر شماره ۱۱) که : «باز هم می گویم کلمه «سار» درشاخسار و کوهسار یعنی «سر» و اصلاً کلمه همان سر است» و به راستی وقتی پای لجاجت در میان است، چگونه می توان مسئله ای به این سادگی را روشن کرد. باین همه برای آن گروه از خوانندگان که نامه اول را نخوانده اند، توضیحاً می گویم که ایشان کلمه «سار» را درهمه ترکیب هایی که يك جزوشان «سار» است به معنی «سر» می دانند مثلاً نمکسار یعنی «سرنمک» یا «شرمسار» «خاکسار» «موجسار» ، همه به همین ترتیب و نیز «ساربان» به معنی

نگهدارنده «سر» و نه «شتر».

۱۱- واگر چنین نبود، هرگز نمی نوشتند (زیر شماره ۱۲ و ۱۳)

که: «نیما و بسیاری دیگر طرح‌ها و الگوهای گویش مادری خود را در فارسی ریخته‌اند» زیرا جز در يك جای آن کتاب به گویش مادری نیما اشاره نکرده بودند. بلکه بیشتر اشارات ایشان به عدم اطلاع نیما از زبان فارسی بود. ومن که در جواب ایشان گفته بودم: اینها به زبان شعر ارتباط دارد و هیچ این مسئله هم نیست که «آنچه بازبان سازگاری ندارد فراموش خواهد شد.» چرا که نیما به عنوان يك شاعر در زبان دخالت کرده است و هر شاعر پایه گذار ناگزیر از این دخالتهاست.

۱۲- واگر چنین نبود، هرگز نمی نوشتند (زیر شماره ۱۴) که :

صفت را می توان به جای اسم به کاربرد و این ابتکار نیما نیست. بیش از دوهزار سال است که در فارسی اسم و صفت همکارند. حتی نامهای باستانی همه صفت است اسفندیار- گشتاسب و ...» که همچنان باید خدمتشان عرض کرد، این که شما مثال زده اید، خاصیت هر زبان ترکیبی همچون فارسی است و دوهزار سال و بیشتر هم سابقه دارد. اما کاری که نیما کرد این نبود. و یکی از کارهایش اینکه صفت را به جای اسم به کار برد آنهم صفت مفرد نه مرکب و به اعتبار جمله، نه کلمه. مثلاً «در ساکت غروب» یا «اندوهناك شب» یا «از تهی سرشار» «امید»، که در اینجا حالت اسمی پیدا کرده. همچنان که در اینجا «ساکت» به جای «سکوت» نشسته است. اینست یکی از راههای توسعه زبان و زبان شعر. و نه همچون زبان «طرزی افشار» (ایشان گفته اند زبان شعری طرزی افشار هم خیلی چیزها را ایجاد می کرد اما دیدی که در حد خودش خفه شد) که گفته است:

بامن دل داده ای دلدار جنگیدن چرا
 تو غزال گلشن حسنی پلنگیدن چرا
 با مسلمانان بی دین کافریدن بهره
 با گرفتاران مستضعف فرنگیدن چرا

پلنگیدن (= خوی پلنگی و درندگی پیدا کردن) کافریدن (= کفری کردن و کفر نشان دادن) فرنگیدن (= فرنگی مآبی در آوردن) که برخلاف تصور ایشان (چنانچه بر خواننده نیز کاملاً روشن است) اینها تنها یک شوخی بوده و نه شعر، و از همین روست که فراموش شده است (اگرچه دست کم به درد اساتید دانشگاهی خورده است. آنجا که برای مصادر جعلی مثال می زنند) و نه همچون کار نیما که بسیار جدی است و هیچگاه هم فراموش نخواهد شد. و بعد که در همین قسمت برای هزارمین بار از سادگی زبان فارسی سخن گفته اند که ما نیز برای آخرین بار خدمت ایشان عرض می کنیم که: عزیز من ماهم به سادگی این زبان معترفیم که Fontainpen انگلیسی را، اولین کسی که در حاشیه خلیج فارس برداشت و دید خودش می نویسد و به دوات بدان صورت احتیاج ندارد، گفت: «خودنویس». و نیز قبول داریم که این یکی از مزایای زبان فارسی است. و باز هم می گوئیم مزیت و نه دلیل مزیت. زیرا همچنان که به اشاره گذشت این ادبیات است که به زبان غنا می بخشد.

۱۳- و اگر چنین نبود، نمی نوشتند (زیر شماره ۱۵) که: «در ممالک پیشرفته ممکن است جلو تکلم زبانی را بگیرند.» که همچنان باید به عرضشان رساند زبانی که جلوش را گرفته اند، مسلماً زبان شعر نبوده است.

سخن کوتاه. شاملوی عزیز! ... می دانم که اگر آقای حصوری به این دوییت توجه کنند:

عقل اگر گوید این سخن یا دل
با تو گوید حکیم دریادل
جستجویی تو عین در بدری است
باتو هست آنچه در زبان دری است

خواهند گفت: گوینده آن (= مهدی حمیدی) به زبان فارسی بسیار تسلط دارد. و اگر به این چند سطر «فروغ فرخزاد» توجه کنند:

همکاری حروف سربی
اندیشه حقیر را نجات نخواهد داد
من از سلاله درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می کند

پرنده ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم
به سادگی قضاوت خواهند کرد که گوینده این شعر فاسق و آن توانائی
است که در گوینده شعر بالاست. اما مسئله اینجاست که این شعر امروز
است با «دید»ی امروزی و تازه و آن نظم دیروز است با «دید»ی
دیروزین و قراردادی. در صورتیکه آن در سال ۱۳۴۰ سروده شده و این
در سال ۴۳ یا ۴۴. چنین است که من به آقای حصوری نمی گویم شعر
شاعران خوب نوپرداز مطلقاً از ترکیب های غلط عاری است؛ بل
می گویم بحث پیرامون يك كلمه نیست، پیرامون يك سطر یا مصراع
شعری است که بیانی نو و تازه دارد و ترکیب این مصراعهاست که شکل هر بند
و ترکیب این بندها است که شکل نهایی هر شعر را نشان می دهد. بنابراین

می‌توان امید داشت که آقای حصوری - دوست ما - از این به بعد «شعر» را با «نثر» مخلوط نخواهند کرد. و این را خواهند دانست که از میان نوپردازان، آنها که باید در «زبان ادب» شان شخصیت داشته باشند دارند و بسیار هم.

«فالگوش» کتابی است منظوم (داستانی به نظم در آمده و نه منظومه) از منوچهر یکتائی، نقاش مقیم نیویورک که ظاهراً سابقه شاعری هم داشته است. و تازه ترین اثرش (احتمالاً) همین کتاب منظور ماست.

خلاصه داستان این است که: از هر شهر ایران مردی آمده است به تهران. در کاروانسرای هر کدام غرفه ای گرفته اند. خوابشان در غرفه و بیداریشان در صحن کاروانسراست یا مسجد یا در زیر سایه درختی در بستر گلابدره. به گردهم می نشینند و سرگرم کار خویش می شوند و هر يك الگوی مردم شهر خود: «قمی» تسبیح می گرداند و استغفراله می گوید:

قمی استغفراللهش به لب

تسبیح مرجانش میان پنجه دانه دانه در گداز

و «اصفهان» در حساب دهشاهی سودش:

۱- این «نقد» نخستین بار با نام «تم از دست رفته غفلت» (در باره کتاب «فالگوش» منوچهر یکتائی) در روزنامه آیندگان پنجشنبه ۱۴ آبان ۱۳۴۹ چاپ شده است.

اصفهانى رفت در بازار امرار معاشش را
 ساعت جیبیش را با قاب و زنجیر طایى سرخ بفروشد
 و «تبریزی» که یلی است پهلوان:
 ... که برآمد یل تبریزی
 مهلتش دیگر يك لحظه نداد
 به چپ و راست به رویش خواباند
 و «گیللى» ی ساده و سازگار:
 گفت گيلك

ایقدر قربان ما می دانیم
 کاختیارات ما دست شماست
 و «بلوچی» ی درویش کشکول به دست:
 بلوچی گفت: یا علی یاهو، علی
 چو بدستش شد سکروش
 بند کشکولش به آرنج
 و «یزدی» که در حقیقت قهرمان کتاب محسوب می شود، مردی انقلابی
 است و... الخ:

دستهامان بند یکدیگر
 یکی از دیگری بی سود و بی سوتر
 به همدیگر ز روی حیلتان نان قرض دادن
 شمایی که اصول و ارزش پیغامتان
 از پولی افتاده ز سکه بی محل تر
 همان گونه نشسته گفت زیر گوش خان زاهدانی
 سپس اطراف را پائید و از پهلوی سفره خاست یزدی
 و این «یزدی» آگاه است که مدام حرف می زند بی اینکه چنانچه دلخواه

اوست کسی به حرفهایش توجه کند. بارها و بارها کار به مشاجره می کشد و باز به آشتی. با این همه اما هرچه آنها را هشدار می دهد و به غفلت همیشگی شان اشاره می کند، حاصلی نمی برد. تا سرانجام در یکی از معرکه هایش، لوطی نائینی امان نمی دهد، مچ دست مرد یزدی را می پیچاند و در حالی که یکی می گوید «ساکتش کن!» و آن دیگری: «بودنش لازم نیست»، ... مرد یزدی از اطراف سنگباران می شود و خونین و مالین:

مرد ترسیده یزد

دست بر گونه نهاد

پنجه خونین را

پیش چشمش آورد

روی در روی رفیقانش، نابجا خندید

گفت اگر گونه دیگر را آلایم با این

داستانم چهر حلاجی گیرد.

(و نه البته چهر ابو مسلم یا بابک) و به حرفهایی از این گونه ادامه می دهد. تا خواننده متوجه وصیتنامه او می شود. آنگاه به زمین می افتد و به شهادت می رسد، و خیال همه را راحت می کند. و آنگاه:

قمی رفت به اذان به مناره

قفل تمکین زد به لب شیرازی از روزه

اصفهانی رفت در بازار امرار معاشش را

اردبیلی شال گردن دور سر پیچید

و بلوچی در تفحص

از علی یاهوی وردش، برزبانش ماند... هو

و ... نخستین به رجز رفت - دومین به ریا - سومین به حساب

چارمین به حسد، پنجمین به نظام، ششمین ... و هفتمین ... و بهلیه‌اشان
چاووشی - بارسیم فالگوشها و ... تمام

حرفه‌ای باب روز، غفلت معمول هموطنان. و مرد یزدی ناغافل
که شهید «غفلت» می‌شود. گفتم «غفلت» باب روز: یعنی باب شعر،
باب داستان، باب نمایشنامه. مثلاً «غفلت» آری با کلاه آری بی کلاه»
غلامحسین ساعدی: «هان ... والله ما به چشم خود دیده‌ایم که ...» اما
کیست که باور کند همه در خواب غفلت‌اند. یادر «ضیافت» «بهرام بیضائی»:
بالله گرگ در کمین گوسفندهاست. اما کیست که پذیرد. همه در فکر
«ضیافت»‌اند و از این نمونه‌ها بسیار. تا آنجا که حتی به این نقاش ایرانی
هموطن هم که سال‌هاست در آمریکا است سرایت می‌کند و او را نیز به
صرافت این می‌اندازد که از «غفلت» بگوید. و باز او که از طریق
کتابهای گونه‌گون، متوجه این «غفلت» شده است و الانام‌آوران ماضی
همچون جمال‌زاده را بگو و دیگر و دیگرها را.

و اما با این همه، از نظر نویسنده این سطور، این محدودیت
موضوعی و فکری، چندان هم مهم نیست. زیرا تعیین ارزش يك اثر هنری
صرفاً به عهده شکل و شگرد و نحوه بیان آن موضوع و محتواست. به
عبارت دیگر صرف موضوع يك اثر، میزان ارزش آنرا تعیین نخواهد
کرد. زیرا هیچگاه این امکان نخواهد بود که دو اثر از دو هنرمند که
هر دو بیان‌کننده يك حرف خاص‌اند هم‌ارز و هم‌قدر باشند. حتماً ارزش
بیشتر را آن دارد که در چارچوب فرم و تکنیک جدیدتر و قوی‌تری استوار
شده است.

از این قرار، از آنجا که موضوع «فالگوش» متوجه یکتائی
نیز بارها و بارها به زبان شعر، داستان و نمایشنامه، بیان شده است، صرفاً
باید به این اصل توجه داشت که نویسنده یا سراینده «فالگوش» چگونه

این «تم» را به خدمت گرفته و بیان کرده است.

چنانچه در آغاز به اشاره گذشت ، این کتاب جز نثری منظوم نیست آنهم از نظر وزن، معشوش و با زبانی بهوامی ناشیانه از «نیما» و «امید». شکسته بسته وضعیف و گاه مغلوط:

داستان کنه تو از آدمت تا مجلس مشروطه خوراهانت دغلبازی
اصوات، افتخارت، ارزش ناقابلت، وام نیاکانت

چه چشم انتظارت بیهده برمن

نه امثال تو مسئول جنایت‌های دورانید درواقع

تو بودی که روا داری نیاکانت سرخود کار باز آیند

و گاه آنقدر نارسا که برخی از بندها را بیش از چندین بار باید خواند
تا به مقصود پی برد:

می‌بینمت اگر لال می‌نمایانم

که زمینه هم

تو به گفتن آیی

تو بفهمانانی

و غالباً با مصراع‌بندی غلط:

لگدزدند به تن شب آنقدر که

تابوتی سفید آوردند در افق

و بردند نعش کبود شب را

و اینهمه نقص، اعم از ضعف بیان و گنگی زبان و مصراع‌بندی مغلوط، تا آنجاست که اگر گه‌گاه تصویری مناسب همچون آخرین پارۀ بالا هم در جای کتاب باشد، از چشم دور می‌ماند و به داد کتاب نمی‌رسد. کتابی که به ادعای گوینده آن لابد يك منظومه است. درحالی که جز کتابی منظوم، آنهم مغلوط نیست.

این را می‌دانیم که آنچه ما به عنوان «منظومه» می‌شناسیم، یعنی این اصطلاح را در مورد آن به کار می‌بریم ملازم و مرادف باشعراست. پس شرط اول يك منظومه، شعر بودن آنست. و چون این کتاب شعر نیست یعنی جز در برخی از سطور آن شعریت و جوهر شعر را نمی‌توان دید، پس منظومه هم نمی‌تواند بود. بنابراین به صرف اینکه يك نظم بلند چون در خطی داستانی پیش می‌رود، يك «منظومه» است تلقی صحیحی نیست. و هر نظم بلند را نمی‌توان «منظومه» خواند. از طرف دیگر شاید ناظم کتاب تصور کرده است که چون اثر او هم موزون است و هم مبهم، می‌توان بدان اطلاق «شعر» کرد. غافل از اینکه آنچه در وهله اول به چشم می‌خورد، زبان ناقص این «شبه منظومه» نارساست، که در پیچ و تاب‌ها و دست‌اندازهای وزن در مسیر ناهموار مصراعها ایجاد «ابهام» (بل بهتر بگوئیم «تعقید») کرده است.

باتوجه به این توضیحات، شاید بتوان گفت، این «شبه منظومه» ای است که اگر از اول به قصد «نقالی» نوشته شده بود، بسیار جالب‌تر از این می‌شد که هست. به خصوص که زبان کتاب (خاصه با اندکی پرداخت) از این نظر بسیار مناسب است هم از لحاظ توصیف آدم‌ها و هم بیان حرف‌ها:

يك تك لحظه تنها

بدان گونه که هرگز وی

نمی‌داند که اند آنها

نگه گرداند

سرافکندن به پائین در موازات خیالی گنگ

جفت دستها را مشت تا ته کرد در جیب کش

تا امتداد شانه‌اش شد آستین جیب

که وقتی شنیدم پرویز صیاد به امکانات نمایشی آن پی برده و به صحنه اش آورده است خوشحال شدم. حال ، در زبان کتاب (که گاه سخت پرت می شود) دخالت هم کرده است یانه، نمی دانم.

سخن کوتاه، وقتی من «شهر قصه» بیژن مفید را می خواندم، گاه به نظرم سخت ضعیف می آمد، اما پس از نمایش آن، احساس کردم که در مجموع خالی از لطف هم نبوده است. وای کاش «فالگوش» منوچهر یکتائی، به کارگردانی پرویز صیاد هم، چنین باشد و به همین سرانجام برسد. اگر چه بیژن مفید به خلاف منوچهر یکتائی، از همان آغاز نیز نه به عنوان يك شعر بلند یا يك منظومه فوکلوريك ، که به عنوان يك «نمایش» به «شهر قصه» نظر داشته است.

حرفی ... ۱

نمی‌دانم در این زبان مادری چه رازی نهفته است که هر شاعر و نویسنده‌ای مستقیماً با آن روبرو نبود، تدریجاً تغییر شکل می‌دهد و از خود و جز از خود دور می‌شود. گویی که زبان، اصل همه‌ی اصل-هاست. و این حقیقت وقتی روشن‌تر می‌شود که بدانیم چه بسا افرادی که در وطن خویش نیز همیشه در انزوا و خلوت به سر برده‌اند ولی چون مستقیماً با زبان مادری سر و کار داشته‌اند کم یا بیش از طبیعت زبان و خلق هنر کلامی به معنی دقیق و واقعی کلمه دور نیفتاده‌اند.

و به راستی اگر چنین رابطه‌ی شگفت‌انگیز میان زبان با فکر و با ساختمان فیزیکی انسان نیست، چرا مثلاً نقاشان و موسیقیدانان و فیلمسازان فرنگ رفته و در

۱- این نقد نخستین بار با نام‌های «حرفی از شرف واژه‌ها» و «کشف‌شعری، در برخورد با زبان دست می‌دهد» در مورد کتاب «واژه‌ها» مجموعه‌ی شعر «شرف - الدین خراسانی»، در دو شماره‌ی روزنامه‌ی آیندگان پنجشنبه ۵ آذر و پنجشنبه ۱۲ آذر ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است.

فرنگ مانده، از آنجا که وسائل و مصالح کارشان زبان نبوده است، هرگز همچون نویسندگان و شاعران ما از مرحله پرت نشده‌اند؟ چرا مثلاً نویسندگانی امثال سید محمدعلی جمال‌زاده، بزرگ علوی و تقی مدرسی حتی يك کار همچون آثار اولیه شان «یکی بود یکی نبود» «چمدان» و «یکلیا و تنهایی او» نیاوریدند. یا چرا شاعرانی مثل دکتر مجدل‌الدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) و دکتر شرف‌الدین خراسانی» پس از سالها اقامت در فرنگ، به مرز خلق شعرهای «گلی برای تو» و «واژه‌ها» رسیدند؟ یعنی سیری قهقرائی داشتند. گویی که در این سالها هیچ حرکت تازه‌ای در شعر (نه در ایران و نه در فرنگ) وجود نداشته است.

۱

کتاب «واژه‌ها» از دکتر شرف‌الدین خراسانی را چهارده سال پس از انتشار «پژواک» (نخستین کتاب شاعر در سال ۱۳۳۷) تفألاً باز کردم و خواندم:

چو شمع فرومرده در ظلمتی ژرف
بیکباره بگریزم از یاد هستی
گناه‌م نشاید چنین کیفری را
نجاتم ده از دست جلاد هستی

واژه‌ها (۱۳۴۹)

و بعد با مطالعه مقدمه کتاب یکبار دیگر به «پژواک» مراجعه کردم.

پژواك را ورق زدم و باخود گفتم: کسی که چهارده پانزده سال پیش نیز از همین گونه حرفها زده است :

گفتمش ای روح گرم و تیره و روشن
هستی ما در ظلام رمز جهان چیست
رهرو شبگرد خسته پای ندانست
راه خلاصی ز باتلاق زمان چیست

پژواك (۱۳۳۷)

چگونه در مقدمه کتاب «واژه‌ها» نوشته است: «من اکنون هر بار که شعرهای پژواك را دوباره می‌خوانم - و این به ندرت اتفاق می‌افتد - گویی بیشتر باشعرهایی از يك شاعر دیگر روبرو هستم»

و حقیقت این که هیچ چیزی از این اظهار نظر برای من تعجب آورتر نبود قطعاً برای شما خواننده آگاه نیز چنین خواهد بود. چون به عیان می‌بینیم که دوباره مورد مثال بالا از دو کتاب شاعر که در فاصله پانزده سال نوشته شده است، چنان از هراحواط به یکدیگر شبیه‌اند که اگر در يك وزن بودند، چه بسا می‌توانستیم هردو را از يك شعر بدانیم. در هر حال چنین اظهار نظری از شاعر، موجب شد که از خود

سؤال کنم و باخود بگویم: شاید «پژواك» به اعتبار قالب «چارپاره» است که به نظر شاعر از «واژه‌ها» عقب مانده‌تر و کهنه‌تر است؟ اما مگر نه «واژه‌ها» نیز در همین قالب نوشته شده است؟ و باهمان زبان و بیان «پژواك»، پس لابد بیگانگی شاعر با کتاب اولش به اعتبار دیگری است. شاید از این روست که آن کتاب بیشتر متضمن حرفهای فیلسوفانه است در پشت شیشه ماتى از رمانتيك سیاه و این کتاب نه...! مقدمه را همچنان ادامه دادم تا به اینجا رسیدم: «مقدمه پژواك بسیار يك جانبه و بیشتر «درونده‌نی» و سربزکتیو است. همبستگی جهان درونی و بیرونی در آنجا آنگونه که

باید روشن نشده است. شاعر در آنجا یکپارچه درخود غرق بوده و بیشتر جهان «درونده» خود را جانشین جهان واقعی کرده است.» و باز با خود گفتم عجب! پس این طور؟! خوب این البته درخصوص کتاب اول شاعر نظری است درست. و به راستی که اگر فقط این ادعا بود حرفی نبود. اما مع التأسف این ادعا ما را به آن روی سکه متوجه می‌کند. بدین معنی که: با خود می‌گوئیم پس در کتاب «واژه‌ها» دیگر از «درونده» های «پژواک» خبری نیست و چه بسا شاعر از آن دنیای تاریک ذهن بیرون آمده و به جهان واقعی و عینی توجه کرده است. به مطالعه ادامه می‌دهیم تا ببینیم در کتاب «واژه‌ها» واقعیت چیست و شاعر با جهان واقعی چگونه روبرو شده است:

در خویش فرورفتن و خاموش نشستن
بیداد و تبه‌کاری غولان زمان را
نشیده و نادیده و بیگانه گرفتن
بی‌شبهه گناهی است گران آدمیان را

عجب! پس عینیت و واقعیت، یعنی از گناه خود عذرخواستن و این چنین به معشوق سوگند خوردن:

به تو سوگند که من
نروم راه دگر
بنهم جز بر خلق
سر به درگاه دگر

یعنی اجتماعیات! و درد مردم داشتن و این هردو یعنی واقعیت! پس لاجرم نخستین علت بیرون آمدن از آن «درونده» ها پرداختن به درد مردم بوده است؟ و علت دوم هم لابد این که: اگر از این پای بندی به ذهن و گرفتاری در فضای فیلسوفانه «پژواک» بیرون بیاید و مستقیماً سخن

از عشق گوید:

آن شب مگر به یاد نداری
آنجا کنار برج کلیسا ...

آن هم از این گونه عشق، از واقعیت های دنیای بیرون سخن گفته
است.

و سرانجام به اینجا رسیدم که اگر تفاوتی یا تفاوت هایی میان
کتاب های «پژواک» و «واژه ها» باشد، آن چنان که يك خط خاص به نشانه
پیشرفتگی یا پسرقتگی در این فاصله بتوان یافت؛ یحتمل از این نقطه نظر-
هاست:

الف- از نظر محتوا- با این توضیح که فلسفیات پژواک را در این کتاب
هم گهگاه می توان دید. جز اینکه بیشتر صفحات آن به شعرهای مردمی و
عاشقانه اختصاص داده شده است. با این همه اگر قرار باشد، ارزش
«واژه ها» نسبت به «پژواک» به اعتبار همین مردم گرایی و معشوق ستایی
تعیین شود، باید گفت زهی «شرف پژواک».

ب- از نظر لفظ و تسلط به کلمه و کلام. که در همان وهله نخست سستی
زبان کتاب اخیر نسبت به کتاب اول کاملاً پیداست و این طبیعی است.
چرا که چهارده سال و بیشتر از ارتباط مستقیم با زبان فارسی دور بودن،
جز این حاصلی نمی تواند داشت:

هر کجا شعر دل انگیزی هست
در نگاه تو نهان می بینم
زندگی با همه زیبائی هاش
در وجود تو عیان می بینم

دوبیت از کتاب «واژه ها»، که صرف نظر از این که در مجموع
نسبت به چهارپاره های پژواک، سخت سست است، از لحاظ دستوری

نیز خالی از اشکال نیست.
ج- از نظر تصویر و تخیل - که می‌توان گفت باز هم کتاب «واژه‌ها» در سطح «پژواک» نیست. زیرا حتی يك تصویر شعری که نه برای نخستین بار، بل دست کم از جمله تصویرهای قالبی قدیم نباشد، در این کتاب نمی‌توان یافت:

شب شد و من باردگر
بی کس و تنها شده‌ام
چون برهانی گمشده‌از
گله به صحرا شده‌ام

(صرف نظر از پایان‌بندی مصراع سوم) تنها به تعبیر بره گمشده از گله، توجه کنید و به این وزن ضربی و رقص انگیز، آنهم در بیان بی کسی و تنهایی شاعر! و آنگاه «شعرهای گمراه»^۱ را به یاد آرید. همان نوع شعری را که در سال‌های پس از شهرریور بیست، رودی از جریان عظیمی شد که بعدها همراه با جریان واقعی شعر امروز به راه افتاد و حتی سال‌ها شعر ارجمند «نیما» را از درخشش بازداشت. اما خوشبختانه چندان بطول نینجامید. تا آنجا که امروز جویباری زمزمه‌گر بیش نیست.

و این حقیقتی است که همه نمایندگان این گونه شعر، یا از نیمه راه بازگشتند و دیگر بار در همان قالب‌های هزار ساله گرفتار آمدند (مثل توللی) یا اندك اندك هنر شاعری را به عنوان حرفه اصلی کنار گذاشتند (مثل هرنمندی) یا به علت دوری از وطن و بی‌خبری از جریان واقعی و اصلی شعر امروز، همچنان در همان ذهنیات خود به تصور این

که این نوع شعر، هنوز هم همان جای خاص را داراست، گرفتار آمدند (مثل شرف)^۱. غافل از این که آن جویبار دیگر نه فقط از زمزمه افتاده که خشک شده و بسترش را نیز از دست داده است.

۲

آلوده به ننگ من و مردم بتر از من
ننگ من از این مردم آلوده جدا نیست
گفتم به خدا روی کنم بانگ برآمد
دیری است خدا خفته و راهی به خدا نیست

گفتند که بیرون بنه از خانه خود گام
وز مردم دنیای دگر مردمی آموز
در سایه آزادی و در گوشه آرام
فرهنگ فراگیر و کمال و هنر اندوز

۱- و عجیب تر این که کسی از اهل شعر سال‌های سال مقیم فرانک باشد و تا این حد به جریان‌های جدید شعر آن نواحی و مکاتب گونه‌گون و نهضت‌های مختلف ادبی و هنری‌اش، بی توجه بماند؟! و دست کم با فضای شعر یکی از شاعران مشهور این قرن که هر کدام به نحوی از انحاء در جریان‌های هنری و شعری امروز دنیا تأثیر داشته‌اند، امثال «پاوند» و «الیوت» انگلیسی زبان یا «سن ژون برس» و «رنه شار» فرانسوی زبان یا «لورکا» و «نروده» اسپانیایی زبان یا «انکارتی» و «کوازیمودو» ایتالیایی زبان یا شاعران آمریکای لاتین امثال «بورخس» و «پاز»، یا حتی «برشت» آلمانی و «یفته‌شکو» روسی آشنا نشود؟! اما نه... وقتی ایشان از خط اصلی شعر سرزمین خود، غافل بوده‌اند، چه جای شکفتی است. شاید هم تحصیلات دانشگاهی به ایشان، فرصت و رخصت توجه به رشته‌های دیگر را نمی‌داده است.

عمری به عبث راندم و هر نقش دلاویز
بی پرده چو دریافتمش نقش خدا بود
جز مرگ که یکتا در زندان حیات است
باقی همه دیواره دروازه نما بود

این شعر را خواندید. چندبار دیگر هم بخوانید و بعد حدس بزنید از کیست؟ از «شرف» از «توللی» یا «هنرمندی»؟ یا ... و اگر از «هنرمندی» است چرا از «شرف» نیست و اگر از «شرف» است چرا از «توللی» نیست. اما چه تفاوت می کند؟ چرا که در حقیقت مگر چه تفاوتی است در شعر این سه شاعر و همه چارپاره سربان دیگرس؟. وقتی اغلب چارپاره ها، از لحاظ زبان و قالب و محتوا، نسخه بدل های همدیگرند، چه فرق می کند اگر بگوئیم شعر منظور، از همه آنها یا یکی از آنهاست؟. مثلاً دوبیت اول از یکی از چارپاره های «هنرمندی» است (هراس - ص ۴۷) و دو بیت میانی از همین «شرف خراسانی» (واژه ها - ص ۱۰۸) و دوبیت آخر از «توللی» است (نافه - ص ۲۰۲) و آیا هیچ فکر کرده اید که: چرا با اشعار شاملو و نیما و فروغ و امید، چنین کاری نمی توان کرد؟ ولو این که همه در يك «بحر» باشد؟.

نخست: به علت استقالات در زبان. تا آنجا که در يك نگاه می توان حدس زد که فلان شعر از کدام يك از این شاعران است و در صورتی که در برابر شعر سه شاعر منظور نمی توان. زیرا اینان هرگز دنبال کشف زبان شعر - که خود از اساسی ترین کارهای هنر شاعری است - نبوده اند و نحوه خاص برخورد با زبان نداشته اند. بلکه زبان از نظر اینان جز وسیله بیان نبوده (همچون در نثر و نظم). و اگر گهگاه قسمتی از هدف شاعری هم به حساب آمده، بیشتر به قصد تظاهر به تسلط بر کلام به شکل مستقیم و دستوری آن بوده است.

دوم: به علت «ساخت» شعر. به این معنی که چون اینان و از جمله این سه تن، در شعر خود صرفاً حرف می زنند و درد دل می کنند، آن هم حرف های کلی و بایک زبان مشترك، همواره این امکان هست که پاره های مختلف از اشعار آنان را کنار هم گذاشت و از يك شاعر قلمداد كرد. در صورتی که از شعری که از يك ساختمان دقیق برخوردار است، یعنی ساختمانی است با فضایی و منطقی دقیق، حتی اگر يك «کلمه» برداشته شود بدان لطمه خواهد خورد و از شکل خواهد افتاد. و اگر «سطری» یا «بندی» از آن حذف شود، چه بسا فرو خواهد ریخت. و آیا مضحك تر از این هم می شود که مثلاً پاره هایی از شعرهای «کارشب پا» ی نیما و «مرگت ناصری» شاملو و «سبز» امید و «پنجره» فروغ و «عصر» آزاد و «نشانی» سپهری و «شکار نی» آتشی و «سکرت دسته گلی بود» از رؤیا را کنار هم گذاشت، و به عنوان يك شعر مستقل بدان نگاه کرد؟ نه... زیرا زبان و فضای خاص شعر هر يك از اینان، اجازه این پیوند و هم نشینی را نخواهد داد.

۳

وقتی مقدمه کتاب «واژه ها» را می خوانیم و به اینجا می رسیم که: «شعر ماندنی شعری است که با آن چیزی نو بر جهان انسانی افزوده شود یا بهتر بگوئیم در آن گوشه یا گوشه هایی، سیما یا سیماهایی تاکنون کشف نشده از جهان و زندگی بیرونی آدمیان نمودار شود»، با خود می گوئیم مگر این همه را در اشعار «واژه ها» می توان دید؟! و اگر این «چیز نو» صرفاً از نظر محتواست، چرا مقاله اجتماعی یا فلسفی نوشته اند و اگر از لحاظ «شکل شعر» است - که ظاهراً منظور ایشان نیست - پس چرا شعر نوشته اند؟ و این حرفها دیگر چه صیغه ای است: «از ویژگیهای فعالیت شاعرانی که در دوران ما، از لحاظ شیوه

اندیشه همچنان به ارزش‌های رنگبخته و در حال زوال زندگی کهن باور دارند، و به‌همین علت از برانگیختن مضمون و محتوای هماهنگ با ارزش‌های زنده یا در حال پیدایش و گسترش این دوران ناتوانند، این است که پیوسته در کار آزمایش با شکل شعرند؛ و هدف کوشش خود را این نهاده‌اند که با ساختن و پرداختن شکل‌های نو، مضمون و محتوای هم اکنون بی رمق شده یا در حال نزع دوران فرتوت محکوم را کشتش و نیروی تازه بخشند».

حرفهایی که درست مصداق شعرهای «پژواک» و «واژه‌ها» ست. شعرهایی صرفاً بیان‌کننده ارزش‌های رنگبخته و مرده، حرف‌های فیلسوفانه یا عاشقانه آنچنانی یا اجتماعیات آنچنانی تر. با این تفاوت که اگر بتوانیم این ادعا را به شاعران «شکل‌گرا» نسبت دهیم (شاعرانی که به علت تعلق به «ارزش‌های رنگبخته» و با استعار، به شکل‌گرایی متمایل شده‌اند) صاحب کتاب «واژه‌ها» ضمن بیگانگی و بی اعتقادی به «شکل و فرم» در شعر، خود سخت گرفتار همین ارزش‌هاست. و اگر می‌دانست و آگاه بود، پیش از توسل به شعر به نوشتن رسالات فلسفی و مقالات اجتماعی و قطعات ادبی روی می‌آورد. چرا که در این نوع کار، دیگر «شکل و فرم و ساخت» (که اصل اساسی خلق هنری است) مطرح نیست. بل سراسر محتواست. حرفهایی است در قالب چارپاره. و نه شعر، که نثری منظوم. و اگر این را می‌دانستند، در مقدمه نمی‌نوشتند که: «شکستن قالب، شکلی از نثر دارد و به نثری از این گونه (یعنی قالب‌های شکسته نیمایی)، از آنجا که هیچ‌نوع «لذت شعری» نمی‌دهد، مطلقاً نباید توجه داشت.»

آخر چگونه کسی که سالهای متمادی در فرنگ اقامت داشته و دست کم انواع شعر معاصر آن حدود را از نظر شکل صوری دیده

است، باید تصور کند که شکستن قالب یعنی «شکل‌گرایی» و شکل-گرائی هم یعنی «نثر» و نثر هم یعنی چیزی که «ا-ذت شعری» ندارد. یا بالعجب! پس این چیز نو مدعای ایشان در چیست. و آخر چگونه به ایشان باید گفت که: آن «چیز نو» نه در محتوای آنچنانی است و نه در شکل این چنینی (که از نظر ایشان شکستن مصراعهاست). بل فقط و فقط در مواجهه با «غیر واقع»هاست بوسیله کلام و کلام، یعنی نحوه خاص برخورد با زبان. درست خلاف آنچه در مقدمه «واژه‌ها» ابراز شده است. شاعری که نتوانسته است بر عادات خود غلبه کند و هنوز نمی‌داند که شعر واقعی امروز (چه از نظر «شکل» و چه از لحاظ «دید») از آنجا که شکسته عادات ماست و به شیوه‌هایی نو با واقعیت روبرو می‌شود، معتادان به قرارداد‌های شعر کهن را ناگزیر از جبهه-گیری می‌کند. مقاومت در برابر «عادت» که بوسیله زبان شعر می‌شکند. و «غیر واقعی» که به زبان شعر می‌شکند و این همان زبانی است که با زبان محاوره مغایرت دارد و از منطق نثری می‌گریزد. یعنی زبان مستعمل و مفید نیست. وسیله نیست. بل هدف است. «ضد عادت» و «فرا واقعی» است که خود موجد ابهام واقعی است. و این ابهام است که در زبان‌های شعری جدید و بیانهای نو و با «دید»های گوناگون که زاینده و زائیده «ضد عادت» و «فرا واقع» است همچون خونی در پشت پوست شعر امروز جاری است. شعری که وقتی می‌توان با آن ارتباط یافت که بر عادات ارتجاعی خود غلبه کرد و بر تحجر و تعصب خود فائق آمد.

و دریغاً دریغ اگر این تحجر و تعصب به کسی منسوب شود که چهارده سال پیش از این در مقدمه کتاب «پژواک» به «پیچیدگی» و ابهام ناگزیر شعر، به اعتبار این که درون ما نیز سادگی و وضوح و روشنی

خود را از دست داده است.»، با استشهاد و استناد به حرفهای «الیوت» اشاره کرده و نوشته است:

«تمدن دوران متنوع و پیچیدگی فراوانی ادراک می کند و این تنوع و تعقید هنگامی که بر حساسیت مصفی و خالص تأثیر می کند، باید نتایج متنوع و پیچیده پدید آورد. شاعر باید هرچه بیشتر جامع و محیط باشد بیشتر ایمانی و رمزی و غیر مستقیم شود. برای اینکه در صورت لزوم حیثاً زبان را هم برهم زند و آنرا ملایم با معنی و مفهوم خود سازد. يك شعر ممکن است برای خوانندگان مختلف معانی مختلفی در برداشته باشد و ممکن است تمامی این معانی با آنچه شاعر فکر کرده است، متفاوت باشد. مثلاً ممکن است شاعر يك تجربه خاص خود را نوشته باشد که کاملاً مستقل و جدا از مصداق خارجی باشد که برایش دست داده است. با وجود این امکان دارد این شعر برای خواننده توصیف و تعبیر يك حالت و وضع کلی و همچنین تعبیر يك تجربه خصوصی و نهائی خودش باشد. تفسیر خواننده از شعری ممکن است با تفسیر خود شاعر مختلف و به همان اندازه معتبر باشد. حتی از آن بهتر باشد. زیرا معانی يك شعر ممکن است از آنچه شاعر آگاه بوده است بیشتر باشد.»

با خواندن این نظریات در مقدمه «پژواک» (گذشته از نشر بد و ترجمه ای آن) آیان باید از شاعر پرسید چگونه کسی که سالها پیش نظرهای نو و درست از این گونه داشته است، اکنون بعد از پانزده سال، نظراً و عملاً، سیر قهقراپی و ارتجاعی خود را به راحتی در مقدمه کتاب «واژه‌ها» و نیز در شعرهای هر دو کتاب نشان می دهد؟ شعرهایی که در آنها نه آن پیچیدگی و ابهام را می توان دید و نه آن جامعیت و احاطه را و نه آن زبان غیر مستقیم را و نه برهم زدن زبان در صورت لزوم و دخالت در آن را. و چون این همه نیست، طبیعی است که حتی يك بیت هم در آن یسافت

نشود که قابلیت چندگونه تعبیر و تفسیر داشته باشد و خواننده را به تعمق وادارد.

و باز هم شاعر «پژواك» كه در هر صورت به امثال حرف های «الیوت» (بی این كه شعرهای پژواك، خود مشمول آن باشد) توجه غیر مستقیم داشته است؛ اما شاعر «واژه‌ها» را بگو! كه به آنچه دیگر توجه ندارد این گونه حرف‌هاست.

سخن کوتاه. با استعدادی كه در «شرف» می‌توان سراغ كرد، نیز می‌توان برای اولین و آخرین بار گفت كه: اگر در این دنیای خاص و با این عقاید خاص همچنان ماندگار شود، سر نوشتش جز سر نوشت امثال توالی نخواهد بود. یعنی سرانجام كار او برگشت به همان قصائد و غزلیات و ترکیب‌سازی‌ها و سخنوری‌هاست.

و برای نمونه به‌راستی همین يك بیت از كتاب «واژه‌ها»:

لعبتانی همه سیمین تن و زرین موی

دخترانی همه گل‌پیکر و عشق‌انگیز

مگر چه تفاوت می‌کند با این بیت «بهار»:

دخترانی همه بر لاله فروخته‌شده‌شده

پسرانی همه بر سرو نشانیده‌شده

جز این كه آن بیتی است سست و ضعیف. و گیرم كه نه از يك چارپاره،

كه از قصیده‌ای استوار و استادانه از شرف‌الدین خراسانی، اما حاصل چیست؟!

و با این همه باز هم قصیده‌سرائی، برای نوع شعر شرف دارد

چرا كه دست‌كم در اینجا قصد و نیت اصلی، سخنوری و ترکیب‌سازی است و قصیده‌سرا معمولاً ادعای نوپردازی نمی‌تواند داشت و این نه خطاب به «شرف» است (زیرا كسی كه شعرش، این است اصولاً نباید

به نظریه‌های شعری‌اش توجه داشت و اوقات خود را به خواندن مقدمه‌ای
آنچنانی تلف کرد (بلکه هشدار می‌دهم آنها که در این گونه
شعر اتلاف وقت می‌کنند.

با جزوه ...^۱

وقتی خواننده کتاب جدید آقای زرین کوب «از کوچه رندان» را تمام می کند و به خود می پردازد، هیچ چیز جز نمایی از تاریخ عصر حافظ و چهره های گونه گون آن عصر را در نظر نخواهد آورد. و ناگزیر این سؤال را از خود یا از مؤلف خواهد کرد که: با تمام این حرف ها چه چیز از حافظ و شعر او برای من روشن شد؟! سؤالی که اگر چه آقای زرین کوب (در توضیح نام کتاب) تلویحاً به آن پاسخ داده اند که: «من فقط عبوری از این کوچه کرده ام. کوچه اسرار آمیز و صرفاً نباید انتظار داشت که به تمام اسرار حافظ پی برده باشم»، اما همچنان صورت سؤال برجا خواهد ماند. به این معنی که چون حافظ در تیام فصول (غیر از یکی دو فصل) و بخصوص در سه فصل اول متوالیاً ظهور می کند و ناپدید می شود، هیچکس نخواهد توانست در این جابرو و جنجال اوضاع زمان حافظ، طرخی حتی نیمه کامل از او را در ذهن مجسم کند.

۱ - این «نقد» در مورد کتاب «از کوچه رندان» دکتر عبدالحسین زرین کوب نخستین بار با عنوان «با جزوه راهنما در کوچه رندان» در روزنامه آیندگان ۲۴ دیماه سال ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است.

و چون چنین است، با همه نظریاتی که از مؤلف جا به جای کتاب به چشم می خورد و نگاه جالب (مثلاً وقتی به علاقه شاعر به الفاظ محاوره اشاره می شود، یا گفته می شود که سنت های غزلی و حتی شعر امروز ایران، بیش از هر کس مدیون حافظ است، یا ایراد هائی که به نظریات دیگران گرفته می شود، در خصوص اصالت و عدم اصالت بعضی از کلمات خاص حافظ، و اشارات دیگر) همه اینها سرانجام در میان آن همه ازدحام جمله پردازی و انشانویسی گم می شود.

و اما علت چیست؟ . یحتمل اگر فصول اول و دوم و سوم کتاب صرفاً به اوضاع روزگار حافظ (بی هیچ اشاره ای به او) بویژه در زمان شاه شیخ، امیر مبارزالدین و شاه شجاع اختصاص می یافت، و بعد، در فصول آینده، مسیر تشکل ذهنیت شاعر در آن دوره ها باز گفته می شد، خواننده می توانست در وضعی قرار گیرد که با تأمل به چهره او بیندیشد. از همین روست که وقتی مؤلف محترم در اوایل کتاب اظهار می دارد: «حافظ دردی فلسفی دارد که او را آزار می دهد»، این یعنی حضور ناگهانی او در میان آن همه ازدحام (آن هم ازدحامی که چگونگی آن از نظر خواننده ای که در اولین کوچه های کتاب حرکت می کند، هنوز معلوم نیست) مگر اینکه به فصل هشتم کتاب برسد و متوجه شود که مؤلف ضمن تکرار عبارت فوق، تازه قصد تعمیم این نکته را کرده است.

بنابراین با توجه به این که اصولاً چهره حافظ چهره ای است مبهم، هم در آن ازدحام و هم در پشت فضای مه آلود کلمات و به همین دلیل مدام از چشم انداز ذهن محو می شود، به اغلب احتمال نحوه بررسی و تحقیق آقای زرین کوب نیز به آن ابهام، سخت کدک کرده است. تا آنجا که در این کتاب پیش از این که خواننده حافظ را بشناسد، ابواسحاق و امیر

مبارزالدین و شاه شجاع را می شناسد. و نه تنها اینان که «کلو» ها و «زاهدان» و «صوفیان» و «واعظان» را هم. و مع التأسف تنها کسی که در این ازدحام و تردد و حشمت‌آك چهره‌های گوناگون همچنان محو و مبهم به نظر می آید، حافظ است. حافظ بزرگ و نه حافظ کوچک صاحب بیست سی غزل، که زیاد هم در کوچه رندان دنبال او گشتن کار مشکلی نیست. همچنان که قبل از تحقیق آقای زرین کوب نیز کار مشکلی نبوده است. حافظ «یادباد آن که سرکوی توأم منزل بود»، حافظ «وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبیذ»، حافظ «ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند» را همه می شناسند. حافظ شیراز و کار دیگر کردن و اعظانش و دام نهادن صوفیانش و بسته شدن میخانه هایش و... و...

لیکن چه باید کرد که این تنها حافظ بیست سی غزل است. غزل. هایی باشآن نزول‌هایی مشخص، حافظی با چهره‌ای روشن، متلون المزاج و اغلب نیز متوجه شخص خود و گاه هم گدامنش. شاعری که بیش از هر شاعر دیگر دربارهٔ اوقلم زده شده است و با این همه، خواننده جستجوگر از هیچ کدام آن تصحیحات و تحقیقات و رسالات و مقالات نتوانسته است چیزی بر حافظ شناسی خود بیفزاید. و از پشت این همه چاپ‌های متعدد یا از خلال تاریخ عصر حافظ، یا از میان تحقیقاتی که محققان آن صرفاً به کشف منابع اشارات و تلمیحات و به طور کلی تأثیر پذیری یا اشعار تازی او بسنده کرده اند، یا از آنان که از او یک فیلسوف ساخته اند یا یک عارف یا یک رند ملامتی، یک حافظ قرآن، یک «مهری» یک شیعی یا یک کافر، و یا از آنها که به استناد این که لقب «حافظ» معمولاً، از آن مطربان و مغنیان بوده است، حافظ را مطرب و مغنی دانسته اند، یا از اساتیدی که بیش از حد استادانه با شعر او مواجه شده اند و صرفاً به غلطه های دستوری و کلمات ویژه و کاربردهای خاص حافظ اشاره کرده اند،

و...و...چهره واقعی او را بشناسد.

باری، این است حافظی که نا امروز به ما شناسانده‌اند. حافظ و نگاهبان شاخه‌ای عظیم از فرهنگ ما. همو که چنان در پشت زبان و در آئینه شعر خود ایستاده است که هر کس در هر وضع و پایه‌ای قرار داشته، صاحب هر اندیشه‌ای بوده، تصور کرده است که حافظ در قاب ابدی شعر خود تنها به او می‌نگرد و او را تأیید می‌کند. و هم این باعث می‌شود به خود اجازه دهد که درباره او و شعر او هر چه می‌خواهد بنویسد. چنین است که با وجود این همه «حافظ شناس» مدعی، وقتی استادی چون زرین کوب قلم به دست می‌گیرد، طبیعی است که خواننده‌ای چون من توقع روشنگری بسیار از او دارد. هر چند خود اقرار کند که «من فقط عبوری از این کوچه کرده‌ام». چرا که در همین عبور نیز، چشم تیزبین استاد می‌توانست، آنچه را از چشم و ذهن مسافر رد می‌شد، نشانمان دهد. که نشانمان هم می‌دهد. با دو احساس خوشحالی و تأسف. خوشحال از این نظر که گاهگاه در مسیر تحقیقی خود به نقاط حساسی می‌رسد و تأسف بدین لحاظ که درست در لحظه‌ای که باید به نتیجه‌گیری بپردازد، از آن نقاط برمی‌گردد و دیگر بار در خطی جز آن به راه می‌افتد. و پیداست که مدام از این خط رفتن و باز برگشتن، یعنی گسج شدن در کوچه‌هایی که نه برای پیدا کردن حافظ واقعی، که برای یافتن همان حافظ بیست سی غزل است. و چون چنین است، دقیقاً در نقاطی که می‌بایست حرکت ذهن حافظ را از لحاظ یک سیراندیشگی ویژه، دنبال کنیم، دنبال نمی‌کنیم و رابطه آن غزل‌ها را با غزل‌های طراز اول حافظ (که حاصل خلافت ذهن فعال و سرشار اوست و لاجرم از نظر اندیشگی، عصاره و نتیجه فلسفی همه آن حوادث محسوب می‌شود، آنهم به زبان شعر، و هم از این روست که می‌شود تفأل گرفت و آنهمه را با مسائل کلی همه ادوار دیگر انطباق داد)،

در نمی‌یابیم.

بنابر این اگر ما بخواهیم چهرهٔ حافظ همان بیست سی غزل را در همهٔ غزل‌های او پیدا کنیم، مسلماً به‌ناظمی (گاه شاعر) خواهیم رسید که بی‌گاه و باگاه کمین کشیده است تا وقایع زمان خود را با اندک دخالت در نظم (و گاه شعر) خود منعکس کند. و این یعنی دور افتادن از شناسائی شاعر و شعر واقعی او. یعنی انحراف از کوچهٔ اسرار آمیزی که حافظ بزرگ تنهادر آنجاست که در غباری از ابهام راستین و متعالی شعر حرکت می‌کند.

و از همین موارد است وقتی که مؤلف فصل مبسوطی به‌تأثیر پذیری حافظ اختصاص می‌دهد. و از جمله از تأثیر پذیری شاعر از قرآن (در همان فصول اول کتاب) سخن می‌گوید، و در ضمن تأکید در اهمیت حفظ داشتن قرآن در آن زمان و به‌چندین روایت خواندنش، و نیز اشاره به شهرت حافظ از این لحاظ، باز در بیان کیفیت تأثیر حافظ مسامحه می‌کند تا در فصل هشتم، که تصریحاً گرایش تدریجی حافظ را به قرآن از نظر بلاغت و انسجام کلام و تلویحاً انصراف او را از مواردی جز آن بیان می‌دارد. یعنی درست وقتی که خواننده، فصل‌ها از مبحث منظور دور شده است. یا وقتی از تأثیر پذیری حافظ، از شعر فارسی و عربی سخن می‌گوید و این که اغلب مضامین او را در شعر شاعران قبل از او اعم از فارسیان یا عربان می‌توان دید، ضمن اشاره به عدم اشکال این نوع تأثیر-پذیری، درست همانجا که به‌اتکاء همین نظر می‌بایست به این نتیجه می‌رسید که: پس اصل اساسی در هنر، رسیدن به بیان و زبان مستقلی است که هر شاعری تاب‌دان نرسد، نمی‌توان او را به‌عنوان یک شاعر کامل صاحب سبک نام برد؛ و در حقیقت این استقلال و کمال در زبان و بیان متعالی شعر حافظ است که عذرخواه این نوع تأثیر پذیری اوست، اما مطلب

را همچنان رها می‌کند و به بیان مبحثی دیگر می‌پردازد. وانگهی این اگر هم تأثیرپذیری باشد (که نیست) تأثیر پذیری مستقیم است. یعنی اقتباس و استقبال شاعر از يك مصراع یا يك بیت از شاعران پیش از خود، مثلاً از «کمال» «ظهير» «نظامی» «سعدی» و «خواجه» یا از آنان که نامشان در دیوان او نیامده است. مثل خاقانی، و نه تأثیر پذیری غیر-مستقیم، که در حقیقت تأثیرپذیری به مفهوم دقیق کلمه چیزی جز این نیست. تأثیر پذیری از نوع تداعی‌یی که مؤلف در صفحه هفتاد و هشت کتاب اشاره می‌کند. و آن این که: «مثلاً حافظ وقتی برای دفع رقیب به خدا پناه می‌برد، جهت راندن او همان چیزی به خاطرش می‌آید که در قرآن آمده است. برای رجم شیاطین: «شهاب ثاقب» و این یعنی نوعی تأثیر پذیری از قرآن. حافظی که دوائر متداعی ذهنش موجب نوعی ترکیب کلام و شیوه بیان و «دید» ویژه‌ای می‌شود که در طول سالهای زندگی شاعر، به تأثیر از فرهنگ پیش از او (از نظر اکتسابی) و فرهنگ و اوضاع زمانه او (از لحاظ تجربی) بتدریج شکل گرفته و در مجموع، زبان شعری حافظ را ساخته است. و این فرق می‌کند با تأثیر پذیری مستقیم از نوع تأثیرپذیری شاعری که درحین استفاده از اخبار و آیات و احادیث و اساطیر، گویی جدا و بیرون از آنها ایستاده است با حافظی که یگانه و آمیخته با آنهاست.

از این روست که وقتی مؤلف محترم مرتب سؤال می‌کنند که: هنگامی که حافظ از «بوی جوی مولیان» استفاده می‌کند، آیا تنها به همین يك شعر از رودکی برخوردی یا اصولاً بادیوان او سروکار داشته‌است، و سرانجام مورد اخیر را احتمال می‌دهند، ولی باز به صراحت، دلیل امر را بیان نمی‌کنند و مثلاً به این نکته نمی‌رسند که از جمله دلایل حافظ به آثار شاعران پیش از خود - دست کم به آنچه در دسترس داشته -

ناظر و متوجه بوده، نوع غزل اوست، که از احاطه استواری زبان و نحوه ترکیب کلام و قرینه‌سازی‌ها و ترصیع‌های مخصوص قصیده، و دیگر شگردهای ویژه آن تازمان حافظ سابقه نداشته‌است. زیرا به گمان من، زبان حافظ، اختلاطی است از زبان قصیده و غزل. و از نتیجه اختلاط این دو قالب، همراه با تأثیر عمیق از قرآن به احاطه بلاغت و انسجام کلام آن است که به بتدریج ذهنیت شاعرانه و متعالی و زبان خاص شعری حافظ به وجود آمده است.

اما بهترین فصل کتاب آنجاست که محقق از دو خاصیت عجیب کلام حافظ سخن می‌گوید: تنوع و تکرار. یعنی دو خاصیت متضاد. که البته نظری است جالب و درست اما نه با اصطلاح تنوع و تکرار. زیرا چیزی که مؤلف از آن تعبیر به «تکرار» کرده است، اصولاً نمی‌تواند «تکرار» باشد. چرا که تکرار در حقیقت ناشی از همان نقطه جهان بینی خاصی است که هر شاعر بزرگ به آن می‌رسد و از آن نقطه (مرکز) به اطراف خود نگاه می‌کند. بنابراین شاعرانی که هنوز به این نقطه نرسیده‌اند، به حد کمال شاعری نتوانسته‌اند برسند. زیرا تنوع برای یک شاعر واقعی مطلقاً مفهومی ندارد. این ناظم است که هر بار موضوعی یا مضمونی را انتخاب می‌کند و به نظم می‌کشد. در شعر واقعی مطلقاً موضوع و مضمون به آن شکل مجردش مطرح نیست. بلکه تنها نحوه بیان و از خلال این شگردهای زبانی، رسیدن به کشف‌های تازه و بدیع است که موجد تنوع می‌شود. بخصوص که مؤلف گاه این تکرار را ملال‌انگیز هم دانسته است، تکرار به معنای «دید» و «محتوا» و نه تکرار به اعتبار بیان و زبان شعر.

غیر از دو مسئله «تأثیر پذیری» و «تنوع و تکرار» که تنها مباحث

کتاب هستند که مستقیماً به شعر حافظ مربوط می‌شوند، تمام جوانب کتاب «از کوچه‌نندان» به منزله شهری است با خیابان‌ها و کوچه‌های تودرتو و شلوغ و با چهره‌های گوناگون که محقق، گویی دوربین به دست با دردست داشتن جزوه‌های راهنمای مآخذ و منابع، سرگردان به دنبال حافظ گشته است. اما مع التأسف تنها کسی را که نیافته (جز گهگاه شبی در دور دستها) حافظ است. و به راستی وقتی محقق و منتقد نه به دنبال ارزشیابی شعر حافظ، که در تعقیب شخص او در اینجا و آنجا است آن‌هم با آن احسن مردد و پرسش‌آمیز، معلوم نیست چه سودی بر آن مترتب و چه نتیجه‌ای از آن حاصل می‌شود. و آیا مگر نه حافظی را که اغلب این نوع تحقیقات متوجه اوست، ما درست در چهره «عبید» هم می‌توانیم پیدا کرد. پس آیا چه فرقی است میان حافظ شیراز و عبید زاکان، جز این که بگوئیم عبید به عنوان يك منتقد آگاه و افشاگر، بیشتر در محدوده همان زمان خودمانده است، اما حافظ از آن حوادث و وقایع به نتایج و تعاریف کلی و جهانی نیز رسیده است. چرا که به قول مؤلف همین کتاب: «... چشم او که چشم يك شاعر بود خیلی بیش از دیگران می‌توانست نقاب‌هایی را که بر چهره دنیا افکنده شده بود کنار بزند. هر چه بر عمرش می‌گذشت دنیا برای او بی‌نقاب‌تر بود. و فضیلت و تقوی بی‌معنی‌تر. قلب او که از روشنی الهام‌مایه می‌گرفت خیلی زود می‌توانست در عمق همه چیز، در عمق تمام درسها و بحث‌ها انسان را درک کند و سر نوشت پوچ او را».

و این حافظی است که اگر تا اواسط عمرش احیاناً در همه لباسها فرو رفته است، اما دیگر نه زاهد است، نه صوفی. نه منتقد است و نه فقط يك رند ملامتی، که در زمان حافظ لقبی عام بوده است. زمانی که مفسدت و سیاهی آن در حلقه‌های زهد و صوفیگری و سیاست و دیگر حلقه‌ها کافی

بوده است تا حافظ را پنجره‌ای شود از زندان مقیدات، روبه‌فضای
 استغناء و استغراق و تنفس در هوای آزاد زیستی و آزاداندیشی. رندی
 برهنه و عریان. آنچنان که اگر بخواهیم اصطلاح‌رند را بدو نسبت دهیم،
 به‌نظر می‌آید، باید «باری» دیگر برای این واژه قائل شویم. باری بیشتر
 از رند ملامتی مثلاً ابررند یا بیشتر از يك منتقد، مثلاً معترض، معترض
 در يك مقیاس وسیع. معترض اندیشمند و آگاه‌دلی که معرفت او از سرچشمه
 ادراك و احساس قبلی او نشأت می‌گیرد. به این معنی که در عین حال که
 می‌داند با این اعتراض به‌جائی نخواهد رسید، بر تارك هفت اختر پای
 می‌گذارد و چرخ را برسم می‌زند و با این همه، به آب چشمه خورشید نیز
 دامن تر نمی‌کند. خشت زیر سرمی‌گذارد اما افسر شاهنشاهی می‌بخشد.
 و این همه یعنی اعتراضی هنرمندانه و نیز بخششی و استعنائی هنرمندانه
 و وقوف به بیهودگی و پوچی، اما هنرمندانه. مع الوصف با همه این
 امتیازها نکته اینجاست که: باز هم این دلیل نمی‌شود که هر کس به این
 مرتبه از جهان بینی رسید، هنرمندی است بزرگ. چرا که هم اینجاست
 که هنرمند از يك فیلسوف از يك منتقد و حتی از يك انسان متعالی به
 مفهوم اعم و اخلاقی آن جدا می‌شود. و از همین روست که درك و تعیین
 ارزش جهان بینی يك شاعر و چرایی رسیدن شاعر به آن جهان بینی، در يك
 نقد واقعی و علمی در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. اصل این است
 که این جهان بینی با چه شکل و شیوه نوجویانه و قدرتمندانه بیان شده است
 یعنی چگونه گفتن و نه چه گفتن و چرا گفتن و به دنبال شأن نزولها گشتن
 (از این گونه که فی المثل این غزل انعکاس کشته شدن شاه شیخ و این
 غزل بازتاب مردن محتسب و امثال اینهاست، که جز این که شعر را محدود
 کند، هیچ اثری بر آن مترتب نیست). و سرانجام شکفتن این چگونه
 گفتن را منظور داشتن و ضمن اتکاء به این نوع تحقیقات بر خود فرض

دانستن که اساساً ارزش شعر حافظ برچه اصولی مبتکی است و چرا از عالی ودانی، سنتی و امروزی، بی این کسه از نوع «ساخت» و استحکام ترکیب و انسجام کلام و بیانهای نو و مبتکرانه آگاه باشند اورا محجوب ترین شاعر ایران می شناسند.

اینجاست که وقتی گفته می شود نقد علمی و اصولی یعنی رخنه کردن در روح و شکافتن بدن استوار غزل او برای رسیدن به ارگانسم متشکل و خاص شعری اش و نیز رسیدن به خون حقیقی شعر که دراعضاء و جوارح مصاریع و ابیات او جریان دارد، از مواجهه با او به وحشت می افتند. و نه البته استاد زرین کوب، که مسلماً شیوة تحقیقی ایشان با دیگر همقطاران بسیار فرق می کند و چه بسا کتابهای ایشان (و از جمله همین کتاب) که محل استقصای نقادان واقعی آینده این سرزمین قرار خواهد گرفت. و در پایان، این دلخواه من است که از زبان استاد خطاب به خود کنم و بگویم:

ای جزعه نوش مجلس جم سینه پاک دار
کائینه ای است جام جهان بین که آه از او

طنین ... ۱

طاهره صفارزاده پس از سالها که «رهگذر مهتاب» بود اکنون به «طنین دردلتا» رسیده است. به فصل اول کتاب. به شعری دیگر. پس از عبور از پلی که فاصله‌ای است میان این دوسرزمین. یعنی دفتر دوم کتاب و بخصوص به شعر «سفر اول». شعری که فضای ظاهری آن برای خواننده وحتى شاعر و منتقدی که گرفتار معیارهای متداول است، حکایت از تشت و پراکندگی ذهن شاعر می‌کند. در صورتی که متضمن ساختمانی است دقیق و یقیناً تمام تصاویر وحتى کلمات آن حساب شده، تا آنجا که به نظر می‌رسد تشریح و تفسیر جامع آن برای تعیین همه خطوط ارتباطی شعر، صفحات بسیار می‌طلبد. و من اگر صرفاً به همین یک شعر اشاره می‌کنم، نخست بدین لحاظ است که این شعر تمام مختصات فصل اول کتاب را در بردارد و قابل توجه خوانندگان اهل و نیز اهل شعر است که مبادا در «نقطه کور» قرار گیرد.

شعر «سفر اول» مجموعه تداعی‌هایی است بر مبنای تناسب و تضاد

۱ - این نقد، نخست با نام «طنین شعری دیگر» در مورد مجموعه شعر «طنین دردلتا»ی طاهره صفارزاده، در روزنامه آیندگان ۲۲ بهمن سال ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است.

و اغلب بامایه طنز، که درحین تماشای صحنه‌ای دهشتناک (از نظر شاعری که برای نخستین بار ناظر این صحنه شده است) به وجود می آید و هر تداعی موجب تداعی دیگر می شود و برخورد و ترکیب همه این تداعی ها درحقیقت ساختمان نهایی شعر را می سازد. ساختمانی به شکل دوائری تو در تو که مرکز آن مرده ای است که در هند سوخته می شود. دایره اول: «هند» (فضای اصلی شعر) دایره دوم: وطن شاعر و دایره سوم «آمریکا»، کشوری که شاعر مدتها در آنجا اقامت داشته است. و هر کدام از این دوائر محیط به همه دوائر: تمام دنیا (فضای کلی شعر). و حرکت شعر، که برجاده های تداعی است. یعنی از هند به هر کجا می رود باز به همان جا برمی گردد.

آغاز شعر از شروع مرده سوزی است (در کلکته) و پایان آن وقتی است که آخرین بقایای بدن آدمی می سوزد و شاعر گویی از سیر در رؤیای تداعی ها بازگشته است و چون چشم می گشاید جز این که بگوید: «برویم» و رفیق شاعر هندی او بگوید: «آچا»^۱ چاره ای نیست.

شعر با تفکری درخود شروع می شود. و بعد توصیفی است از مکان و باز ادامه همان تفکر: «سوختن هیزم را دیده بودم- سوختن هیزم واسکلت انسان را نه» (هندیان استخوانی واسکلت وار) و آنگاه تماشای دودها که دو پله یکی بالا می روند. بالا و پائین: تکرار نگاه آسانسور- چپ. و باز تفکر باخود «اعتراف این مرده نزد برهمنان چه بود؟» و به یاد آوردن اربابه ای که دیروز بردوش آدمی حرکت می کرد (آدمی همچون این مرده)، حامل مهاراجه، مهاراجه خدا و مناسبت وحده لاله الاهو». و باز که از خود بیرون می آید. چرا که «پسر روی جنازه پدر

۱- آچا به زبان هندی یعنی، بله، آره، چرا، درست است، همینطور است. چشم.

آتش می‌گذارد و برهنه دعا می‌خواند.

تا اینجا را می‌توان به منزلهٔ مقدمهٔ شعر دانست: مجموعه‌ای از درخود فرورفتن‌ها و از خود باز آمدن‌ها، به اعتبار تعجب و تحیر شاعر از تماشای صحنه‌ای که برای نخستین بار در زندگی خود دیده است. تداعی آغاز می‌شود: حرکت به قبرستان محلی، میان زنان سیاه چادر: «بوی قهوه می‌آمد بوی قلیان به من قافا دادند (متداعی بوی استخوان و دود). و از آنجا حرکت به زمانی که مادر «میسز هارمز» مرده است: «میسز هارمز گفت آدم در مرگ مادرش هسی باید کارت بنویسد هی باید تلفن جواب دهد.» مقابلهٔ سه نوع مرگ و سه نوع واکنش در ایران و هند و آمریکا. آنگاه برگشتی سریع به تداعی اول: «من قافا را روی قالی پرتاب کردم» (ضربهٔ پایان تداعی)، به هند باز می‌گردد: دیروز مجسمهٔ لرد کرزون را در کلکته فرود آوردند، به این که خود را از تداعی غم‌انگیز دوران کودکی رها کند. اما نمی‌تواند. ناچار يك بار دیگر به همان دوران رجعت می‌کند. به کوچه‌ای در چهارده سالگی و احساس نخستین آثار عشق در تصویری زیبا: «ارتعاش انگشتانم - تا سه کوچه دورتر - در جیب‌های ارمکم ادامه داشت.» احساسی در غربت به یاد آورندهٔ مادر ویلیامز، وقتی که «دل‌تنگ نقاشیهای شهرش پورتوریکو بود». حسرتی مشترک. وبعد حرکت به بوی کاهگل خانه‌ای در راه کویر. کویری که اگر در ۱۹۰۷ تجزیه شده بود، دیگر اکنون شاعر را به خود نمی‌کشید: «نقشهٔ کویر را نظر بازان ۱۹۰۷ هم تصرف نکردند» (سطری که اگر چه خود موجد منطقی دیگر است و نیز از نوع طنزی است که نظائر آن رابیش یا کم در جای جای شعر می‌توانیم دید و گاه نیز متناسب با مجموعهٔ فضای شعر، با این همه به نظر می‌آید که بیشتر به يك نکته سنجی می‌ماند تا به شعر). حرکتی در ذهن به کویر و نه در واقعیت. و

از همین روست که به تصویر زیبای «در اتوبوس های نیویورک هم به انتها نمی رسیدیم» می رسد. حرکت در اتوبوس، درست همچون حرکت مردی که به قصد کشتن «پرون» می رفته، ولی هیچگاه به مقصد نمی رسیده است. حرکتی که هرگز صورت نخواهد گرفت^۱. و به ناچار وضع همچنان خواهد بود که تا امروز بوده است. لذا به ناگزیر آرژانتین به «پرون» های دیگر تسلیم می شود و «فرانکو» به شاهزاده ولیعهد. پس در چنین وضعی که هواپیمائی هندم از فروختن بلیط برای پاکستان طفره می رود، طبیعی است که ورود پنبه لانکاشایر به بازار یعنی اختناق پنبه بمبی: يك بار دیگر حرکتی از انگلستان به هند. به مجسمه «لرد کرزون» برای اینکه همچنان بتواند از کلکته به لندن باز گردد. چرا که به مجرد پائین افتادن مجسمه لرد، همبازی های پیر او در پارک های لندن پیچ پیچ می کنند. کلمه «همبازی» متداعسی «تاجی» می شود، همبازی شاعر که در هفت سالگی مرده است (در مقابله با همبازی های لرد که هنوز زنده اند). «تاجی»، دختری که «گوشت را زیر سبدهای حصیری در مهتابی می گذاشت.» «مهتابی» متداعی کلمه «پنجدری» می شود و بعد بادخنک پنجدری نسیم را تداعی می کند، نسیمی که از رود گنگ می گذرد و خاکسترهای مردگان را می برد (بازگشتی منطقی و در عین حال زیبا به مرکز شعر) و آنگاه سطر «بادبز نهی برقی را خاموش کنیم» (که به نظر من زائد می رسد، همچنان که سطر «نظر بسازان ۱۹۰۷ ...») و رسیدن به «بادبز نهی برقی» یعنی رسیدن از گذشته به حال و از حال به آینده، به «سال دو هزار»، منتها با فعل ماضی، یعنی زمان تجربه شده زمان حالی دیگر. و از ملایی که «انجیر زیربانم می گذاشت» متداعی «انجیر بی مزه کالیفرنیا» و این متداعسی «حشیش نپال». حرکتی از غرب به شرق، از دورترین آدم ها به «شارات» (شاعر هندی) که کنار شاعر ایستاده است:

«شعری بخوان اشارات شعری بخوان - شعری بی تشویش وزن - زمزمه ای روشن فکرانه» (وجه برگشتی زیبا و طنزی مه آلود)، و باز کلمه «روشن فکرانه» متداعی کلمه «روشن فکر» و تعریف عام او در دیکشنری: «موجود افسانه ای غریب» و تعریف خاص او: «باب دین»، که در کوچه های «یو.اس» آیات مذهب تازه محله «اش بری» را تلاوت می کند.

تفکر باخویش باز شروع می شود: «جمعیه چه کرده است که دیرتر از ناف می سوزد». اما پسر يك بار دیگر «گرز آتش را با جمعیه پدر می برد» و شاعر از تفکر باز می ایستد. پلك هایش به سوی هم می دوند. لحظه ای دهشتناك. و چرا در این لحظه شاعر خوشبخت، شهرش را به یاد نیاورد؟ شاعری که پایش را در پاشویه می گذارد و «سیهای مهربانی را گاز می زند». و «پاشویه»، متداعی دندانهای مصنوعی خاله تاجی و آفتابه دخترش و بعد سطر «خمیر دندان ام.پی.اف مصرف کنیم» (سطری دیگر همچون «بادبز نهی برقی» و به نظر من همراه با دوسطر قبل، زائد. زیرا از خط طنز بیرون می رود و حتی مناسبت تداعی «شاعر خوشبخت شهر» را نیز از بین می برد). طنزی که او را به صبح همان روز برمی گرداند و دیدار از موزه و طنز از بر کردن طرح پژامه بهادر شاه برای سوسیا. لیستهای سابق محله و آنگاه کلمه «موزه» که «تاج محل» را تداعی می کند و طنزی که دیدار از موزه موجد آن شده است: فرسنگ ها اشك «شاه جهان» را. و بعد سطر «برهمنان چرا «متر»^۲ را برای وفورخانه نمی کارند» در مقابله با فقر تاج محل (در بهدري درهند). سطری كه يك بار دیگر نیز با اندکی اختلاف در اول شعر آمده بود: «برهمنان چرا

۱ - محله هیپی ها در «سانفرانسیسکو»

۲ - متر = افسون، جادو

متر را برای وفور غله نمی کارند (گرسنگی درهند).

اما یکبار دیگر پسر به جمجمه پدر ضربه می زند (ضربه ای محکم، با توجه به مناسبت جالب «او پنهانر دارد روی اقیانوس خواب بیدار می شود»). آخر «روح باید فرار کند» و در جسم دوم وارد شود، مسئله تناسخ، و تصویر آن در سطور بعد: سیزده ساله ای که در کوچه های تنگ بنارس «پسر من است که در پنج سالگی هزار و پنج ساله بود» و بعد دختر بچه ای «که رنگ چشم های او را داشت». آنگاه سطر «آیا تو در زندگی قبلی ات آن ریاضی دان مخترع نبودی» و بعد سطر بسیار مناسب «این را در برزخ کشف خواهم کرد»، برزخ میان جسم اول و دوم.

باز شعر در حرکت دایره ای خود به صبح تماشا می رسد: «امروز به عبدالرحمن گفتم ایوان های هتل را کمی ضد عفونی کند - گفت در کلکته مرض از این حرفها بیشتر است» (هند امروز). اما ما را چه ترس از این مرض وقتی که «راما خداست - راما حقیقت است» وقتی که ما را «راما» حفظ می کند. راما در هوای گرم و دلگیر. «هوا» متداعی «هواشناس» می شود: «هواشناس گفت شاید نسیمی از شمال بوزد - نسیم شمال همان است که در پراك وزید». نسیم شمالی مستعار که پراك را اشغال کرد. و به راستی دیگر چه امیدی مانده است؟ «آن طرف قلعه سایه ها را ببین چطور در ناامیدی قد می کشند.» سایه ها: تنان اسکلتی هند. هند مرض، هند راما، هند دلگیر، هند ناامید. همان که کسی با او دوست نمی شود؛ که از او چیزی نمی داند. اما بامن (من شاعر) دوست می شود و از مسجد شیخ لطف الله من باخبر است. و البته منی که «کریس» را به جای و مهربانی دعوت کرده ام (طنزی دیگر). کریس که با این همه همیشه دلتنگ بود. دلتنگ متداعی «دلتنگی»: «دلتنگی مردی بود که در شیلی هفت پست اداری داشت - و (با این همه) شعر ضد گریلامی نوشت».

بیانی در عین سادگی بسیار نو، به جای «مردی بود دلتنگ که...» «یا مردی بود درشیلی که چون هفت پست اداری داشت دلتنگ بود». هردو عبارتی که صرف نثر است و فقط بانحوه خاصی از بیان، به اعتبار زبان ویژه شعر، تعریف شعر پذیرفته است. و در این دنیای بی منطق و هشلهف (که در این شعر، منطقی دیگر گرفته است) پیداست که در پرسشنامه بیمارستان چه باید نوشت و پیداست که تنها در فیلم های امریکائی است که محکمر به مجازات می رسد فیلم آمریکائی، متداعی برنامه شبها در آمریکا: حرف زدن «جرج و الاس» از عشق حقیقی اش به «هارلم» و صرفاً در شب انتخابات. و شبهای دیگر که: «همیشه در ساعت دوازده آلفردو هیچکاک داشتیم» و البته شبها در برنامه تلویزیون. و روزها که روزنامه می خواندیم، وقتی که «انفجار، روزنامه صبح و عصرمان بود»، و وقتی که «شانکا می گفت ای کاش اینجا نیامده بودم» و «آلبا می گفت کاش به دنیا نیامده بودی» (طنزی جالب و موجز، صرفاً با تعویض ضمیر) و بعد سطر «بوخ می گفت ما نویسندگان...» (و چقدر بجا حرف بوخ نویسنده را ناتمام گذاشته است). و بعد حرفهای لندولف و آلفردو و جرج. انتخاب اسم ها و حرف ها همه به مناسبت. مثلاً «شانکا» که احتمالاً هندی است، و «بوخ» و «لندولف» آلمانی. یا «آلفردو» ایتالیائی یا برزیلی یا مکزیکی. مهمانانی هر کدام از گوشه ای به آمریکا آمده، که سطر منطقی «دو گل بی ادب ترین مهمان جهان بود» را ایجاب می کند (سطری که پس از این در شعر به آن برخورد خواهیم خورد و به همین لحاظ در اینجا بسط نمی یابد.) و آنگاه که این همه متداعی توریست ها در شرق می شود، و یک بار دیگر رسیدن به مرکز شعر به سؤال از شارات: «شما چه کردید که بودا شهرتش را به ژاپون بخشید» و بعد طنز عمیقی که در جواب آن می آید: «توریست او را از گزند فراموشی حفظ خواهد کرد». (و چرا باید در پشت آن دو سطر

بعد بیاید: طنز ضعیف سؤال از دانشجوی کیوتوئی؟)

گفتم که خطوط دایره وار تداعی تماماً به صبح روز تماشا (یاروز قبل) می‌رسند. روزی که شاعر پس از آنکه توریست وار اغلب جاها را گشته است به تماشای مرده سوزی (نقطه مرکزی شعر) آمده است و اکنون نیز در همان صبح حرکت می‌کند «از این معبد به آن معبد»، گرفتار تماشا: «گذرم از بینی مجسمه بزرگ غیر ممکن می‌نمود - فکر می‌کنی که از جهنم خلاصی داشته باشم» و باز که جواب می‌شود: «- آچا»، و نه در جواب این سؤال که در جواب همه سؤال‌ها. و این یعنی تسلیم و بندگی‌های که طنین آن دست کم عذر خواه معنی آن است: «تو آچا را چقدر قشنگ می‌گویی». آچائی که در پشت تصویری که در بند بعد می‌آورد (سه پیر دختر بیکار و آن هم در روز دو شب دربارک با سه پیراهن گلدار و سه بینی بزرگ) تازه تمامی «بار» خود را نشان می‌دهد: «ادی گفت: خواهرند - لندولف گفت یهودی‌اند - ... من يك يهودی را می‌شناسم که در زندگی قبلی اش اس.اس بوده است - تجربه جالبی است، نه...؟» و آنگاه که همچنان می‌شود: «آچا». طنزی بر مبنای اعتقاد هندیان به تناسخ. آچا یعنی تسلیم محض هندیان و مناسبت آن با سطور بعد: «آن سوی قلعه سایه‌ها در مهتاب قد می‌کشند - اما دستشان فقط به سقف مهتابی می‌رسد...» دایره وسیع تر می‌شود: «و دو گل در تورتو اشاره‌ای کرد به اوضاع» که تازه می‌فهمیم اگر در اواسط شعر ناگهان به دو گل اشاره کرد که «بی ادب‌ترین مهمان جهان بوده» اشاره‌ای است به سفر او به کانادا. و بعد که «چمدانش را از دیوار شب به روزی بلند پرتاب کردند». دایره‌ای که هر نقطه آن چون نقطه دیگری است: «روزهای آخر آن شهر مثل روزهای نخستین تنها بود. تنهایی شاعر در کلکته، تداعی تنهایی گابریلا در آمریکا. و بعد که دایره کوچک می‌شود: «همبازی من

آنجاست». و آنگاه کوچکز: «مادر بزرگت قاقارا از روی قالی دستچین کرد و گفت - بچه بهانه پدرش را می گیرد». یعنی در حرکت، دایره وار به تداعی اول رسیدن، به کودکی شاعر در قبرستان، و ناچار حرکت از هند به سوری وطن، وطنی که چهارشنبه پیکان دارد: «روز ورودم چهار شنبه پیکان خواهد بود»، تفکری دیگر با خود برای آخرین بار، و مرده که دیگر خاکستر شده است و همه رفته اند، و آخرین نگاه به شارات: «من و تو هم باید برویم شارات - برویم - آچا».

و در پایان این که: اگر من صرفاً به این شعر آنهم فقط به نحوه شکل و شکل پذیری آن اشاره کردم از این نظر بود که خود حاصل و ثمره يك ذهنیت خاص متشکل است. اگرچه نوع شکل پذیری در این شعر و اشعار دیگر این کتاب، بر مبنای شعرنیمایی نیست. و هم این چه بسا موجب این پرسش خواهد شد که: اساساً شکل پذیری بر مبنای دوائر متداعی و حرکت های ذهنی، نه کار شعر که کار داستان کوتاه و سینما است. و ما این احساس را در بسیاری از بخش های شعر می کنیم. ماهم می گوئیم درست، اما نمی توان ناگفته گذاشت که طاهره صفارزاده، گهگاه چه از نظر نحوه بیان و برخورد خاص با زبان، که نوعی مواجهه طنز آمیز با واژه هاست، و چه از نظر رسوخ در زوایائی که دیگر جریبه نیروی شعر امکان پذیر نیست، از حد بیان سینمایی درمی گذرد. و انگهی اصل، همان ذهنیت شکل یافته است که شاعر «طنین دردلتا» از آن برخوردار است، مضافاً به اینکه این شعر و دیگر شعرهای کتاب، از بدعت ها و تازگی های دیگر نیز عاری نیست. زیرا فضایی که شاعر ترسیم کرده است از همان آغاز این احساس را به خواننده می دهد که مطلقاً با فضاهای

مکرر و متداول در شعر امروز بویژه یکی دو سال اخیر، تفاوت می‌کند شعری که برخلاف معمول از روی هیچ سرمشقی نوشته نشده است. بازبانی کاملاً ملموس و محسوس و درآمده از متن و بطن زندگی امروز، با وسعت «دیدي» قابل توجه همراه با رنگ طنزی نو در نسج زبان ساده مردمی. و همه این‌ها که چهره شاعری مستقل را نشان می‌دهد. و این خود توفیقی است درخور. توفیقی عذرخواه حرف‌هایی که لزوم بیان همه آنها در اینجا نیست. با این همه نمی‌توان ناگفته گذاشت که شاعر به مرزی رسیده است که تازه آغاز سختگیری و سخت‌کوشی اوست و چرا از کسی که فاصله‌ای اینچنین بعید را میان «رهگذر مهتاب» و «طنین در دلتا» در مدتی کم طی کرده است، نباید انتظار داشت که از حوزه «طنین در دلتا» نیز بگذرد؟

صخره‌ها...^۱

«صخره‌های سکوت» مجموعه شعری است از «اورنگ خضرای» که از سال ۴۱-۴۲ به کار شاعری آغاز کرده است. برخی از شعرهای این مجموعه به وضوح نشان می‌دهد که شاعر طی این سالها پیشرفت محسوسی داشته است. پیشرفت به این معنی که:

نویسنده این وجیزه، در هنر بیش و بیشتر از هر چیزی به طی سلسله مدارج اعتقاد دارد. یعنی برای سنجش و داوری اثر هنری باید قبل از هر چیز مرزهایی را که هنرمند در طول سالهای هنری خود بدان رسیده و از آن عبور کرده است، تشخیص داد، زیرا کتابی که از این نظر نتوان در آن به جستجو پرداخت، قابل نقد و بررسی نخواهد بود. بنابراین چه بسا شاعرانی که سالها زودتر از «خضرای» شروع کرده‌اند و از همان آغاز نیز به شعری کم یابیش بی‌عیب (به نسبت خود و در محدوده زمان خود و با توجه به شروع کار خود) دست یافته‌اند، اما متأسفانه با گذشت سالها، همچنان

۱- این «نقد» نخستین بار در مورد «صخره‌های سکوت» مجموعه شعرهای اورنگ خضرای، نوشته شده و در مجله «فرهنگ و زندگی» سال ۱۳۵۰ شماره ۶ به چاپ رسیده است.

در همان فضا گرفتار مانده‌اند و لاجرم هیچ مرزی را نیز به‌عنوان حد فاصل دو دوره شعری در شعر خود نشان نداده‌اند. مرزی که بتوان بر آن ایستاد و به‌دوسوی آن نگاه کرد و در مقام مقایسه و سنجش برآمد. به‌عنوان مثال می‌توان از «بهمن صالحی» و «علی باباجاهی» سخن گفت. چرا که اینان از آن دسته شاعرانی هستند که هنوز همان شعری را می‌نویسند که چند سال قبل می‌نوشتند. حال گیرم که در این محدوده، شعر ایشان از نظر ظواهر و آرایه‌های شعری، نقص کمتری داشته باشد. اما چه سود؟ چنانچه هم اکنون نیز شعر این دو شاعر کمتر از شعر «خضرای» نقص دارد. لیکن حرف من این است که عیب کمتر آنان را نباید به‌قرب به کمال تعبیر کرد. همچنان که نقص بیشتر شعر «خضرای» را به‌دوری از کمال. چرا که فضای شعر آنان فضایی است بسته. آنها امکاناتی را بنابر میزان استعداد و آمادگی خود در نظر داشته‌اند و از همان آغاز نیز بدان رسیده‌اند، ولی متأسفانه این مرحله را، منزل و مقصد آخرین تلقی کرده‌اند. چنین است که با این حد از تسلط به آرایه‌های شعری و با این زبان و بیان متداول و معمول و در این فضای محدود و با قناعت به همین حد از حدود متوسع شعری، برای ایشان سخت مشکل است که از این دایره کوچک راهی به دایره دیگر بکشایند. مگر اینکه به‌طور کلی راه را تغییر دهند و از طریقی دیگر عبور کنند. بنابراین ایشان را نمی‌توان شاعرانی کوشنده گفت، زیرا مطلقاً در بند راه‌گشائیهای تازه نیستند و به همان قلمرو کوچک خود قناعت کرده‌اند. زیرا صفت «کوشنده» درخور نام شاعری است که در هر دوره شعری خود امکانات تازه‌ای پیش چشم داشته باشد. و به نظر من شعر «خضرای» شعری است که حتی در همین فضای محدود و تنگ خود، برای کشف امکانات تازه، استعداد دارد. امکانهایی که اگر شاعر (با توجه به اشاره‌هایی که در زیر خواهد شد) پس از آزمایش و تمرین بسیار به کشف

آنها توفیق یافت، یقیناً به دوره‌های پیشرفته‌تر و تازه‌تری خواهد رسید.

۱- «خضرایی» پس از سالها کوشش، اکنون به ذهنیتی شکل گرفته دست یافته است و این در زمانی که هفتاد درصد شعرهای امروز ناشی از تشمت و پراکندگی ذهن گویندگان آن است، توفیقی است در خور، منتها همواره يك خطر اساسی، این خصوصیت را تهدید می‌کند و آن اینکه شاعر را اغلب از شهامت و جرأتی که لازمه پروازهای تازه ذهن، به فضاهاى ناشناخته است بساز می‌دارد. برای مثال به شعر اول کتاب: «خون و خمار» می‌توان استناد کرد. شعری که در وهله اول این ذهنیت متشکل را در آن می‌توان دید. یعنی شاعر وقتی سه مصراع اول شعر را می‌نویسد:

ای تاك های سوخته

بی مستی شراب

کی این خمار می‌شکند؟

بی اینکه از این شاخه به آن شاخه ببرد، صرفاً بر روی خطی دایره‌ای (که یکی از راههای شکل دادن به شعر می‌تواند باشد) حرکت می‌کند و سپس به آغاز شعر می‌رسد. منتها بر روی دایره‌ای کوچک. (از نظر کیفی و نه کمی که مربوط به کوتاهی شعر می‌شود) زیرا ما وقتی شعر را تا آخر می‌خوانیم، می‌بینیم که چگونه در حرکت دایره‌ای ذهن خود، در وسط و آخر شعر نیز با جذب همین کلمات «خوار» «شراب» «تاك» و «سوخته» به بنای ساختمان شعر موفق می‌شود، بنابراین اگر «خضرایی» بگوید که به اتكاء همین ذهنیت متشکل، دایره فضایی شعر خود را توسعه دهد، یقیناً به خلق شعرهایی عمیق‌تر موفق خواهد شد.

۲- «خضرایی» بر اثر مطالعه‌ای که به تدریج بر روی شعر یکی دو شاعر پیش از خود کرده خوب فهمیده است که شگردهای شعری آنان

چگونه است و چگونه مصالح شعر را باهم ترکیب می‌کنند و حتی ایجاب و عدم ایجاب خطاب، یا بیان مستقیم و غیر مستقیم آنان را به ضرورت در شعر و تعویض ضمائر (او- من- ما) را (که معمولاً یکی هستند) از لحاظ موقعیت فضایی شعر، خوب درک کرده است. مثلاً وقتی در شعر «آبهای تاریکی» می‌گوید:

نگاه کن

در آب زخم

و سپس ادامه می‌دهد:

تمام قامت ما انزوای سایه و برگ

از آنجا که ضمیر پنهان «تو» در «نگاه کن» خطابي است به خود، یعنی همان «من» شاعر و «من» شاعر نیز همان «ما» است در سطر بعد، همچنین با توجه به آخر شعر، که با این خطاب پایان می‌پذیرد: «ای آبهای تلخ برهنه» (آنچنان که گوئی شعر را ناتمام گذاشته) عملاً نشان می‌دهد که به این گونه شگردها (که از شاعران دیگر است) خوب آشناست. اگر چه هنوز نمی‌تواند با تسلط و مهارت از آنها استفاده کند. ولی در هر صورت نشان‌دهنده تأمل و دقت اوست و مبین اینکه «خضرای» می‌تواند با تجربه هایی که بتدریج از پرتو احساس و ادراک این شگردها کسب می‌کند، خود به شگردهای دیگر برسد.

۳- بیشترین کلماتی که در ذمه «خضرای» چرخ می‌خورد و ناچار در لحظه سرودن شعر، زودتر از دیگر کلمات، در آستانه تخیل او قرار می‌گیرد این کلمه هاست: زخم- جراحت- خون- باد- مویه- گریه- خاکستر- خاک- آینه- مرداب، که هر کدام فقط در پنج یا شش شعر اول کتاب پیش از چهار بار تکرار شده‌اند. کلماتی که هر يك جداگانه در حکم مبانی ارتباطی شعرهای او هستند. یعنی در واقع فضای کلی اشعار او بر روی

همین مبانی است که خود را نشان می‌دهد.

با توجه به این اشارات اکنون می‌توان گفت دلیل اینکه این محدودیت از يك لحاظ حسن است و از لحاظ دیگر عیب، چیست.

حسن است، از این نظر که چون هر کلمه نشانه‌ی شیئی یا مفهوم یا حرکت یا هر چیز دیگری است، خود جهانی است قابل شناسایی و حتی به لحاظ بارهای مختلفی که دارد، معرفت به آن و الفت با آن، از اصل شیئی یا مفهوم یا حرکت، بسیار دیرپا تر و مشکل تر است. به خصوص که هر کلمه در شعر همواره در معرض ترکیب با بسیاری کلمات نیز قرار می‌گیرد (کلماتی که چه بسا نشانه‌های اشیاء مختلفی هستند که در دنیای خارج، قابل ترکیب نیستند) و در کنار آن کلمات، خود وضعی دیگر پیدا می‌کند. بنابراین شاید سالها طول بکشد تا شاعری با انس با يك کلمه یا چند کلمه خاص بتواند آنچنان که حق آن کلمه‌هاست از آن در شعر استفاده کند. پس اگر کلمه خاصی در شعر يك شاعر مکرر بیاید، در صورتی که نسبت به آن استشعار داشته باشد، بهتر از آن است که شاعر خود را به آسمان و ریزمان ببندد و برای تظاهر به گسترش فضای شعر، کلمات متعدد را روی هم سوار کند.

و عیب است، از این نظر که باعث محدودیت فضای شعر می‌شود و شاعر را از تفکر و کوشش در راه دستیابی به زوایایی دیگر باز میدارد. و همچنان که اشاره رفت، از این لحاظ است که این کلمات به منزله ستون‌های ساختمانی شعر محسوب می‌شوند. (چنانچه در شعر خضری) و هم از این روست که شاعران ایرانی، حتی شاعرانی با ذهنیتی متشکل، کمتر قدرت منظومه‌سرایی می‌توانند داشت. زیرا آن کلمات محدود، مانع گسترش فضای شعر خواهند شد. بنابراین «خضری» ضمن اینکه با نیروی این کلمات به توفیقی نسبی از نظر تشکل شعر

دست می‌یابد، می‌تواند از راه‌های مختلف نیز مثلاً از راه تداعی‌های گوناگون آن‌قدر ذهن خود را تربیت کند که همین کلمات محدود و آشنای ذهن او، خود کلمات دیگری را همراه بیاورند و شعرا و را از این محدودیت نجات دهند.

۴- «خضرایی» شاعری است که شعر موزون می‌نویسد. و این طبیعی است. چرا که در قالب‌های کهن به شاعری آغاز کرده است. و بنابراین ذهن منظم و موزون دارد. ششمین طرح او را بخوانیم:

گرگ هاردشت

زوزه می‌کشد

- میان شب

خواب را

ز چشم گله و شبان

بریده است

باد سرد صبح

می‌وزد ز کوهسار

خون چکیده روی خار و سنگ دشت

شعری کوتاه با وزنی کاملاً درست. تنها وزنی که با توجه به فضای ویژه شعر (حادثه‌ای که به سرعت اتفاسق می‌افتد) هر سطرش نشانه تحرکی است تند و سریع. و نشان دهنده این که شاعر قبل از شعر به وزن خاص آن فکر نکرده، بلکه فضای ویژه آن بوده که لزوم چنین وزنی را ایجاب کرده است. اما اگر همه شعرهای «خضرایی» وزنی درست نیافته، بخصوص شعرهایی که اذاعیل آن مختلفند، از آنجا که هر شعر او وزنش را خود به همراه می‌آورد، نمی‌توان گفت که برای جلوگیری

از این ضعف، لزوماً باید به وزن های ساده با افاعیل متفق (مثل شعر مزبور) توجه داشته باشد. بلکه ناچار است در این وزنی که بنای اغلب شعرهای او بر آن است بیشتر کار کند. برای مثال در شعر «صخره سکوت» سطور اول و دوم و چهارم و پنجم و یازدهم و پانزدهم، با اندکی تغییر - به تناسب و نه تصنع - بسیار خوب شکل می گیرد. به دوسطر اول شعر توجه کنیم:

آن سوی تر - فلق دود

اندیشه های رهایی را ...

که با جزئی دخالت به این صورت:

آن سوی تر، فلق

- فلق دود

اندیشه های سرخ رهایی را

بایک تکرار توضیحی و نه زائد، و با اضافه صفت «سرخ» با توجه به تناسب توصیف، بی نقص می شود.

و اما نکته ضرور اینکه وزن منظور، وزنی است که نویسنده این سطور به امکانات آن بسیار اندیشیده است و از نظر او هیچ وزنی تا بدین حد امکان کاربردهای تازه ندارد.

بنابر این به صرف اینکه دوسطر مزبور به شکل فوق نیز قابل تصحیح باشد، کافی نیست. چرا که این وزن فی نفسه قابل تأمل و تمرین و امکان یابی بسیار می تواند بود و «خضرای» باید به این مسئله توجه کند.

۵- و اما اشاره آخر. و آن اینکه «خضرای» به فرض رفع همه این عیوب و نواقص نیز، با توجه به تخیل ضعیف و تصاویر متداول که نشانه ها و نمونه های آن در تمامی اشعار کتاب به چشم می خورد، اگر

هم بتواند (از نظرهایی که به آن اشاره رفت) خود را شاعری مسلط با شعری بی‌عیب معرفی کند، مطلقاً نمی‌تواند به‌عنوان یک شاعر ممتاز مستقل شناخته شود. زیرا با توجه به استعدادی که در بهره‌گیری‌های گوناگون از تصاویر شعری این و آن از خود نشان داده (از آنجا که این تصاویر را تا حدودی در نحوه‌های بیانی خود پرداخت کرده است) همچون:

با قامتی کشیده‌تر از آواز

یا: عصری که مرغ‌های کوه
 پردر نسیم شستند

یا: و آهوان و من
 با آب چشمه در قدح مشت

یا: رودی میان ریگزار گم شد
 دستی میان خاک پوشید

یا: در عصرهای خیابان
 وقتی که این سراسیمه
 رنگین کمان خونی را
 بردوش می‌برد

یا: از راه می‌رسم
 بر شانه‌ام پرندۀ زخمی

یا: صدای کیست که از باغ مثنوی جاری است

صدای تصویر است

صدای موج که از رود جاری ابدیت رهاست.

و بسیاری سطرهای دیگر، که حتی یکی از آنها حاصل تخیل او نیست^۱ و نشان می‌دهد که تنها تصویرها و گاه حتی نحوه بیان دیگران است که محرك و تسكان دهنده نیروی خیال پردازی اوست. گویی که اگر مایه‌های تصویری شعر دیگران در ذهن او اثر نمی‌گذاشت، او هرگز قریحه شاعری را در خود کشف نمی‌کرد. در صورتی که فی نفسه چنین نیست. چرا که او فرزند کوه‌ها و دره‌ها و کوچ‌هاست. با چشمی از کودکی، آینه چادرها و اسب‌ها و تفنگ‌ها و ذهنی، صحنه خاطره‌های زیبا و خشونت‌های اصیل ایللی در قصه‌ها و سرگذشت‌ها، سرشار از عشق‌ها و نفرت‌ها. و چرا باید پرورده این فضای باز، در تنگنای آرایه‌ها و ظواهر شعرهای مختلف خود را گرفتار سازد و آن چنان تحت تأثیر قرار گیرد که خود نداند آن شگردها و شکل‌های بیانی، تا چه پایه ذهن او را مشغول داشته و تا چه حد فضای شعر این و آن، بردنیای فراخ و سرشار او سایه افکنده است.

۱- برای نمونه فقط این چند سطر را از شعرهای مختلف يك شاعر دیگر بخوانید و با پارهای فوق از خضری مقایسه کنید، نشانه‌های تأثیر مستقیم و غیر مستقیم بر شعر او را خواهید دید: «صبح کز صدای نسیم پرندگان هوا تن شست»... «و مرغهای کوه - از ارتفاع آب‌خنک آمدند (آب‌خنک افشان)»... «مرگ پرنده بود که بر شانه نسیم گذر داشت»... «وناگه آن پرنده خونین - بر شانه نسیمی من افتاد».

نظری ... ۱

وقتی که در متن گرفتاری شعر امروز شعر طاهره را می‌خوانم ، بیش از پیش به حرف اگوست کنت می‌اندیشم : « افسوس که آدمی نمی‌تواند از پنجره به عبور خود در خیابان نظر افکند. » به این‌که چرا انسان نسبت به وجود خود مجبور به جبر شناسایی ذهنی است و نسبت به دیگران و دنیا‌های دیگر مجبور به شناسایی عینی. اندیشه‌ای که مدت‌هاست مرا به خود مشغول کرده است. منی که همواره به شعر خود مشغولم و در کنار شعر خود به شعر دیگران هم. به این‌که شاعران امروز ما چرا بسیار کم توانسته‌اند آنچنان که به دیگران نگاه می‌کنند به خود نگاه کنند. و آیا مگر نه این‌که اینان دیر زمانی است گرفتار ذهن خویش مانده‌اند و بی این‌که بدانند در ذهن خود به بند کشیده شده‌اند و آیا از همین رو نیست که اغلب ذهنی بسته دارند و به طریق اولی فضای شعری بسته‌تر. و سرانجام این‌که آیا کار شعر و دست کم کار شعر من، این نیست

۱- این نقد و تفسیر، با نام « نظری به فضایی دیگر » نخستین بار به عنوان « مقدمه » ای بر کتاب شعر « سد و بازوان » طاهره صفارزاده (سال ۱۳۵۰) نوشته شده و به چاپ رسیده است.

که مرا از نگاه شخص من در بیرون آن پنجره تعقیب و تصویر کند.
کاری که من نه به قدرت در برخی از شعرهای «فصل‌های زمستانی»
کردم و در شعرهای بعد با کوششی و قدرتی بیشتر کرده‌ام. بدین معنی
که اگر شاعری از پشت دور بین ذهن خویش، خود را تعقیب کرد، این
کوشش برای معرفت به جوانب موجودیت و موقعیت خود، در حقیقت
از دو لحاظ صورت گرفته است. یکی از زاویه نظر افکندن به خود و
دیگر از زاویه نظر افکندن به دیگران، و این خود یعنی صمیمیت.
صمیمیت نظر افکندن به خویشی که یک هنرمند است با حساسیت و اعصاب
گیرنده خاص خود. همو که چون به خود و به وجود و موجودیت سرشار
از تأثر خود، نظر افکند، در حقیقت به همه دنیا نظر افکنده است و به همه
دیگران. و آیا مگر نه این است معنی «مسئولیت» هنرمند؟

چنین است که وقتی هنرمند نیز همچون دیگران به جبر شناسایی
ذهنی نسبت به خود تن درداد و نکوشید که از بیرون به خویشی نظر
افکند، به «من من» گفتن دچار می‌شود و به این‌که به‌زور از خود سخن
بگوید. و به ناچار هیچگاه از بیرون، از همان پنجره به خویشی خویش
به‌عنوان یک انسان متعالی گرفتار در «موقعیت» ننگرد. و آیا مگر نه مثلاً
در شعر «مقصد شرابخانه شرقی بود»، این منم که عبور خود را وقتی در
محاصره نگاه دیگران است دنبال می‌کنم و به اصطلاح خود رامی‌یابم.
حال اگر نه چندان «باز و شکفته»، این دیگر از ناتوانی من است. یا
شاید از ذهن پیچیده من. من ناتوان با ذهن پیچیده‌ای که چون به شعر
«طاهره» برخورد و در نظر اول همین نوع از عینیت را بارزتر و بافضایی
بازتر در شعر او دیدم، نه تنها به‌عنوان یک منتقد موظف وظیفه خود
دانستم که در شناساندن کیفیات کار او بکوشم، بل به‌عنوان شاعری که
به شوق آمده، خواستم تا دست کم از میزان این اشتیاق سخن بگویم:

«و چون از فراز شانه برهنه‌ام نگاه می‌کنم در این اطاق یا اطاق دیگر در این نیمکره یا نیمکره دیگر کوتوله‌ها رودخانه‌ای را ناگهان بر روی افق پیاده می‌کنند (این است همه آن چیزی که از بارشان می‌دانم) آنگاه زنی در کنار رودخانه نمایان می‌شود و اندیشه‌کنان سایه یک روسری قرمز را بر روی پیراهن سفیدش می‌کشد من او را پیش‌تر درجائی دیده‌ام در آستانه دری وقتی که چتر کوچکش را می‌گشود زیر درخت بودا که از پنجره انگستانش به بیرون می‌نگریست او یک دوربین داشت دریچه‌های شهر را همه چارگوش همه مه‌ور عکس می‌گرفت کوتوله‌ها می‌گویند او را زود از شیر گرفته‌اند کوتوله‌های می‌گویند او در کافه‌ای که نباید دیده‌شده است کوتوله‌ها می‌گویند رنگ آبی به او بهتر می‌آید کوتوله‌ها می‌گویند موی کوتاه به او نمی‌آید کوتوله‌ها می‌گویند کفش پاشنه بلند به او می‌آید او رفته است رودخانه رفته است خانم کفش‌ها خانم روسریت کوتوله‌ها می‌گویند او فراموشکار است.»

این شعر «کوتوله‌ها» ست. شما فقط و فقط مسیر نگاه شاعر را دنبال کنید از پشت شانه برهنه‌اش از پنجره اطاق و ببینید چگونه در یک حرکت نیمه‌دایره‌ای خود را در کنار رودخانه باز می‌یابد. آنهم رودخانه‌ای که کوتوله‌ها بر روی افق پیاده کرده‌اند تا آن‌طور که می‌خواهند در کنار آن، او را مورد قضاوت قرار دهند. و او نیز، که ناگزیر برای ساختمان فضای شعر، بایک رجعت ذهنی به گذشته (وقتی خود را در آستانه دری می‌بیند و چترش را می‌گشاید ...) زمینه را بهتر از پیش برای قضاوت آنان آماده می‌کند. چرا که ناچار از جبر قضاوت آنهاست.

قضایوتی و نگاه‌هایی از این گونه که: «او را زود از شیر گرفته‌اند (و توجه کنید که چگونه کوتوله‌ها حتی مدعی کودکی او می‌شوند و در صمیمی‌ترین و پاک‌ترین دوره زندگی او دخالت می‌کنند) او در کافه‌ای که نباید دیده شده است رنگ آبی به او بهتر می‌آید موی کوتاه به او نمی‌آید کفش پاشنه بلند به او می‌آید و ...» کوتوله‌هایی که سرانجام چون کفش و روسری او را در کنار رودخانه می‌بینند (آنهم رودخانه‌ای که خود در ذهنشان برای او ساخته‌اند) پس از دوسطر «او رفته است رودخانه رفته است» این را صرفاً به فراموشکاری او تعبیر می‌کنند و نه مثلاً به احتمال گم شدن او در رودخانه‌ای که هدیه آنهاست برای مرگ شاعر. و آیا این اوج تراژدی نیست. و آیا این خودکشی تلویحی او در شعر، همان معنی «آزادی و رهایی» از این زندان، از این وحشت آباد محاصره این نگاه‌ها نیست؟

و این خط فکری خاصی است که همه جا همراه با «مرگ» درهمه شعرهای او به چشم می‌خورد. آنهم در هریک از این شعرها در چارچوب شکلی و بیانی دیگر. که هیچ‌کدام نیز سنتی نیست. شکلی و بیانی که کافی است تا از میان بسیار شاعران امروز، چهره انحصاری او را نشان دهد. از میان شاعرانی که همه هم‌نگاه‌اند. همه فکر، همه خیال و هم‌زمان زندانیانی در حصار ذهنیتی قراردادی و مقررند. و در حقیقت شعر آنان حدیث نفس در این زندانی است که خود نمی‌شناسند. و اگر هم گهگاه دیوارهای آن را می‌شکنند (آنهم نه همه آنان) گریبی که در رؤیاست. در تخیلی خوابناک و پیچیده و تصنعی.

و آیا هنوز وقت آن نرسیده است که شعر امروز باز شود، بشکفتد و گره‌های کور خورده‌اش را بگشاید. شکفتنی و گشادنی که جز با تخیلی سالم و عینیتی سرشار امکان پذیر نیست. آنهم بر اطراف مرکز و

محور شاعر در میان شعاع‌های نگاه این و آن که بر وجود محصور او سایه افکنده است. همچون شعر «کو توله»ها.

و مگر نه امروزه روز وقتی مجلات را باز می‌کنی به‌عیان می‌بینی که گویی همه شاعران در کنار يك پنجره و در پشت دوربين يك ذهن ایستاده‌اند. نیمی صرفاً متوجه درون و نیمی متوجه بیرون و آیا همین دلیل آن نیست که همواره شعر هر دودسته از عیبی بزرگت برخوردار است. عیبی یا نتیجه ننگریستن از خارج به‌خود، که همان شناسایی ذهنی و معرفت متداول است که هر کس نسبت به‌خود دارد، یا نتیجه نگاه به بیرون است باز هم همچون نگاه همگان، که حاصل آن صرفاً شعرهای وصفی و خالی از آمیختگی شاعر با «فضا»ست. و لاجرم هر دو شعر، شعری است که هرگز از اجزایی حساب شده و ساختمانی دقیق برخوردار نیست. چرا که آفریننده این شعر، خود را هیچگاه در محور و مرکز قرار نمی‌دهد تا شعاع‌ها و خطوط دیگر را بر روی خود رسم کند و به ناچار هیچ‌وقت به‌خلق فضاهاى تازه نیز توفیق نمی‌یابد. فضای شعر ساختمانی. و نه شعر «حرفی» که بیان مستقیم ذهنیات شاعر است و صرفاً بر مبنای شناسایی ذهنی شاعر نسبت به‌خود نوشته می‌شود. ذهنیاتی که چون از اذهانی قالبی و محدود تر اوش می‌کند، با توجه به موقعیت‌های همانند، اغلب مصنوعات خود ساخته‌ای است که تار و پودش یا «وسعت آبی دریا»ست یا «پرواز مرغان مهاجر» یا «مرزهای سبز بهاران» و «جنگل سبز چشمان» یا «عطر نفس‌ها» و «مهمانی پروانه‌های رنگین‌بال» یا «در زیر درخت افاقی» است و با «صداقتی روستائی» و «صادقانه گریستن» یا «در غروبى ساکت و دلگیر» است و «آیه‌های باران» در «جاده‌های مضطرب شب» و یا «در جاده‌های شرقی» و «در حجم سبز وسیع» است «در ذهن خاك» و یا «خون سبز گیاه» «در باغ‌های اساطیر»ی است و «درون خلوت تنهایی»

و... تا آنجا که گویی دیگر هیچ شعری را نمی‌توان دید که تاروپودی از این گونه نداشته باشد. حرف‌هایی که به نظر می‌رسد همه از ذهن يك نفر تراویده و آن يك نفر نیز همیشه در يك جا ایستاده و يك چشم‌انداز داشته و بایک زبان شعر نوشته است. سطور نمونه‌ای از شعراءدراتی، که ای‌کاش دست کم در کل فضای شعر به نسبت، از ارتباط با یکدیگر برخوردار می‌بودند.

سطرهایی کلیشه‌ای و جدا از هم همچون ابیات قراردادی نظم کهن. و در هر دو گونه شعر نیز فاصله شاعر با چشم‌انداز و سرچشمه شعر، همچنان محفوظ. آنچنان که گویی شاعر هر يك از اشیاء آن چشم‌انداز را جدا جدا دیده است. نخست این شیئی را و بعد آن شیئی. و هم از این گونه تا آخر. و لاجرم به همه چیز جداگانه نظر افکنده است جز به خویشن. همه چیز را در کنار هم گذارده جز در کنار آن همه، خود را. و تازه آن شاعرانی نیز که دارای ذهنیتی منظم ترند، اگر هم به مرحله ترکیب آن اشیاء رسیده باشند، باز از وجود خود غافل مانده‌اند. و ناچار هیچگاه خود را در معرض ترکیب و استحاله با آن همه نگذاشته‌اند. این است که شعر دسته اول همواره شعری «حرفی» از آب درآمده و مطلقاً در چارچوب «فضا» استقرار نیافته است؛ و شعر دسته دوم نیز، اگر چه شعری است ساختمان‌ی، ولی از آنجا که شاعر خود در ایجاد آن دخالت نکرده و بانگاه‌هایی معتاد به آن چشم‌انداز نظر افکنده، موجود فضایی شده است مکرر و مأخوذ از دیگران، فضایی جدا از او و او بی جدا از فضا. و فاصله، باز همچنان محفوظ.

بنابر این تا شاعری خود را در آن مرکز قرار ندهد، خود محور همه چیز نشود، خود، خود را در عینیتی سرشار و «باز» و متوسع در «واقعیت»-های گونه‌گون ننگرد و در حقیقت میزان و نحوه تأثر خود را از تأثیرات خارجی احساس و ادراک نکند، هیچگاه به ایجاد آن فضا

توفیق نخواهد یافت. زیرا از آنجا که هر شاعری جز شاعر دیگری است، وقتی که از بیرون به خود نظر انداخت و خود را در «موقعیت»های مختلف به تماشا نشست، لاجرم حاصل آن نظر افکندن و تماشا کردن، شعری است مستقل و منحصر و بازبان و بیانی غیر از زبان و بیان دیگران. و این همان زبان و بیانی است که محتوای شعر را با خود می آورد. محتوایی که صرفاً در هنر شرط نیست. مگر اینکه در قالبی دیگر قاب گرفته شود. یا به عبارت دیگر نتیجه و ثمره ترکیب مواد و مصالح فضایی دیگر باشد. همه آن چیزهایی که در شعر «بازوانم بوی سد شکسته را دارند» یافت می شود. شعری که اگر چه علی الظاهر از گروه شعرهای «حرفی» به نظر می آید، ولی به معنای وسیع کلمه «ساختمانی» است. بازبانی منحصر و با روابطی دقیق و با فضایی که حتی یک ترکیب آن نیز کلیشه ای و قراردادی نیست. فضایی است از نگاهی دیگر و نگاهی از کنار پنجره ای دیگر. و از همه مهمتر تماشای شاعری دیگر از چشم خویش، آنگاه که از پنجره نگاه خویش، خود را به دنبال خود از ابتدای حرکت شعر تا آخر تعقیب می کند:

«هیچ توفانی قادر به پراکندن برگ های غایشان نیست . من این را می گویم و وارد قبرستان درختان می شوم
(جاذبه ای بیست و پنج دقیقه از شهر آیوا) از لابلای ستون های قهوه ای و درگاه های تودرتو می گذرم. هیچکس جلوم را نمی گیرد که پرسد کیستم و با که کار دارم بیماری هر چه بود یک آغوش یک مهندس سد یک سیل اسوح گوری و دسته گلی به یادگار نگذاشت پس من بی نامی رالمس می کنم هوا را رنگ های غروب را وقامت های بلند مرگ را تا ثابت کنم که دیگر هیچکدام منظره نیستند (همیشه عاجز بوده ام که

بگویم در برابر يك منظره چه احساس می کنم) بازوانم ادامه
 پاهایم در قیامهای بیهوده شان برگرد تنه های خاموش درختان
 می پیچند درختان با چشم های آبی سبز قهوه ایشان به من خیره
 می شوند بازوانم حس پیچك ها را دارند آیا همیشه حس
 پیچك ها را داشته اند آیا مادرم که درگیر است که ماهی یکبار هم
 نامه نمی نویسم تعجب خواهد کرد اگر بدانم بازوانم پیچك
 آفریده شده اند خانم صاحبخانه در اتومبیلش در جاده انتظار
 مرا می کشد و غر می زند که این درختان به درد الوار هم
 نمی خوردند می دانم دیرگاهی است که اینجا مانده ام اما آیا
 از کسی تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

آنچه در وهله اول باید گفت این که شروع این شعر، در ظاهر همچون شعر
 «کو توله ها» نیست. یعنی آن حرکت نیمدایره ای را تا ظهور شاعر در فضای
 شعر نمی توان دید. به عبارت دیگر در این شعر (برخلاف شعر «کو توله ها»)
 دیگران زمینه را فراهم نکرده اند، بلکه شاعر با حرکت دادن خود در دو
 سطر آغاز، آنچنان شعر را شروع کرده که گویی دیگران را آماده دیدار
 از خویش ساخته است. ولی به تدریج خواهیم فهمید چیز این که ما کاملاً این
 فضا را احساس خواهیم کرد و با احساس شاعر شریك خواهیم شد،
 لیکن شخص شاعر نیز با نحوه خلق فضا و بیان تازه ای که دنبال کرده
 در حقیقت خود نیز در صدد بوده تا «موقعیت» خود را بیش از پیش
 بشناسد. بنابراین خود نیز به دنبال خود در حرکت بوده است. چرا که
 وقتی شعر را با سطری آنچنان جالب آغاز می کند، با ترکیب برگ های
 غایب و ناتوانی توفان، همین کافی است تا هم شاعر و هم خواننده
 کنجکاو را به دنبال آن به حرکت در آورد. و از آنجا که این زمزمه ای است
 که شاعر بسا خود می کند. زمزمه ای به صورت ضربه ای در آغاز شعر

برای ورود در قبرستان درختان، خود نیز به صراحت حرکت خود را اعلام می‌دارد. و هم در اعلام این حرکت در سطر دوم تا حدودی ترکیب راز آمیز بر گهای غایب را با قبرستان درختان روشن می‌کند. اولین برق در فضای مبهم شعر، بدین معنی که پس از مرگ درختان به راستی دیگر توفان از نظر آنان چه معنایی دارد. چه بیمی در آنها می‌آفریند. آنها چه دله‌های می‌توانند داشت. دیگر کدام توفان قادر است تا برگ‌های غایشان را بپراکند. آنگاه با سطر داخل پرانتز (جاذبه‌ای بیست و پنج دقیقه از شهر آیوا) مکان و فضای واقعی شعر، و هم فاصله شهر آیوا تا قبرستان درختان معلوم می‌شود. حرکت گذشتن از لابلاهای ستون‌های قهوه‌ای و درگاه‌های تودرتو. برقی دیگر که می‌جهد و فضای حرکت شاعر را برای يك لحظه روشن می‌کند. فضای آزادی و رهایی دلخواه او را که نه مانعی و نه دربانی در آنجاست (قصری بی‌دربان) و لاجرم نه سئوالی که کیستید و بساچه کسی کاردارید. فضایی که در لابلاهای آن حرکت می‌کرد و ما او را تعقیب می‌کردیم و اکنون با دو برقی که جست طرح مبهم از آنرا در ذهن داریم. و آیا حال وقت آن نیست که شاعر ما را به درون ذهن خود راه دهد. ذهن خبردار از ظاهر واقعه‌اش: «بیماری هرچه بود يك آغوش يك مهندس سد يك سيل لوح گوری و دسته‌گلی به یادگار نگذاشت.»

دوسطری که بیش از پیش روابط دیگر شعر را آشکار می‌سازد (روابطی که برای او بیش یا کم آشناست و برای ما نه آنچنان). ابتدا با نخستین کلمه این بند یعنی «بیماری» که تعمیم می‌یابد به کلمات و ترکیبات «آغوش» «مهندس سد» «سیل» «سنگت قبر» «لوح گور» و «دسته گل» و ضمناً به ارتباط هریک از اینها با دیگری پی می‌بریم: ارتباط «مهندس سد» با نام شعر (= بازوانم بوی سد شکسته را دارد) و ارتباط

«سد» با «سیل» و مهمتر از همه ارتباط «آغوش» با «سیل و سد» و «لوح گور و دسته گل» که از همه اینها مفهوم «مرگ» القاء می شود. و این یعنی برق سرم. و به خصوص با کلمه «آغوش» که با «بار» است وسیع: و مگر نه مرگ برای این درختان يك پناه، يك آغوش است. آغوشی پناه دهنده. مرگی در هیئت سیلی که همه چیز را برده و با دیگر هیچ اثری از آن نمی بینم. چرا که حتی سنگ قبری و دسته گلی هم به یادگار نگذاشته است. مرگی بی نام و بی شکل، مبهم و ناشناخته، که در نهایت پس از جستن آن برقها، گویی که در روشنایی گرگ و میش فضای شعر طرحی گریزان را از آن دیده ایم. مثلاً تصویر شکستن سد را با ارتباط دقیق و در عین حال مبهم دوسطر آغاز شعر: «هیچ ترفانی قادر به پراکندن برگهای غایبشان نیست. من این را می گیریم و وارد قبرستان درختان می شوم.» و آیا اکنون وقت آن نرسیده که نه تنها شاعر که هر يك از ما نیز که در فضای شعر غوطه خورده ایم بتوانیم بگوئیم: «پس من بی نامی را لمس می کنم هوا را رنگهای غروب را و قامت های بلند مرگ را تا ثابت کنم که دیگر هیچ کدام منظره نیستند (من همیشه عاجز بوده ام که بگویم در برابر يك منظره چه احساس می کنم.) شاعری که چون حساسیت خود را در گرفتاری موقعیت این فضا به تماشا نشسته و خواننده را هم به تماشا نشانده است، آنهم با آن بیماری یا مرگی که نمی داند چیست، اکنون طبیعی است که بی نامی را لمس کند و هوا و رنگهای غروب را. و با کلمه «غروب»، تازه از زمان این فضا نیز با خبر می شویم و همچنین از رنگهای غروب (و نه رنگ غروب) و بعد گم شدن در این فضا، که اولین احساس آن احساس بی نامی، و نه احساس که لمس بی نامی است. زیرا دیگر کیفیت فضا از حد احساس در گذشته و وضوح و صراحت عینیت به حد لمس رسیده است. به ویژه این که پس از این سطور با

سطر: «قامت‌های بلند مرگ» روبرو می‌شویم. (ارتباطی روشن‌کننده‌تر با قبرستان درختان و قطعیت نسبی آمدن سیل و شکستن سد.) و آنچنان ملموس که گویی شاعر خود جزئی از واقعیتهای وحشتناک شده‌است. و این نشانه‌ی نهایت حساسیت اوست. نهایت صمیمیت و قابلیت آمیختگی او با هر چه و هر چیز. و ما این احساس و این آمیختگی و این جاذبه‌ی استحالۀ در اشیاء را که یکی از مختصات شعر واقعی زمان ماست، بیشتر درک می‌کنیم. آنگاه که می‌گوید: «بازوانم این ادامه‌ی پاهایم در قیام‌های بیهوده‌شان بر گردنه‌های خاموش درختان می‌پیچند. درختان با چشم‌های قهوه‌ای سبز خاکستریشان به من خیره می‌شوند بازوانم حس پیچک‌ها را دارند آیا همیشه حس پیچک‌ها را داشته‌اند.»

بازوانی در ادامه‌ی پاهای او در قیام‌های بیهوده‌شان. بیهوده ایستادنشان بیهوده زندگی کردنشان. که اینک می‌خواهند بر گردنه‌های درختان پیچند. عمل آمیختگی و استحالۀ و درختان که با چشم‌رنگین‌شان گویی منتظر این عملند. بازوانی که می‌خواهند پیچک شوند. و با سطر «آیا همیشه حس پیچک‌ها را داشته‌اند» در حقیقت می‌خواهد بگوید این آرزو همیشه با آنها بوده است. و اکنون که دیگر او نیز همچون درختی است در میان درختان خاموش و عریان این فضای مرگ‌آمیز. بنابراین وقتی ادامه می‌دهد: «آیا به مادرم که غمگین است چرا حتی ماهی یکبار نامه نمی‌نویسم تعجب خواهد کرد اگر بداند بازوانم پیچک آفریده شده‌اند.» این نامه نوشتن به مادر به دلیل دست‌های پیچکی اوست.

بنابراین وقتی پس از این استحالۀ ذهنش اولین عمل «یادآوری» را انجام می‌دهد، وقتی به فکر مادرش می‌افند، منطقی است که پس از این به فکر زن صاحب‌خانه هم بیفتند. و نه منطقی که جبری است. چرا که

او مطلقاً در صدد رها کردن این فضا نیست، در اندیشه نامه نوشتن به مادر نیست و نمی تواند باشد. و در این نتوانستن می داند که انتظار یعنی آزادی انسان را گرفتن: «خانم صاحبخانه در اتومبیلش درجاده انتظار مرا می کشد و غر می زند این درختان به درد السوار هم نمی خوردند.»، و ما که از زاویه نگاه خانم صاحبخانه، دیگر آن فضای رازآمیز و مبهم را نمی بینیم. گویی که مثل هزاران تن دیگر صرفاً به تماشای سیل و درختان ایستاده ایم. و ضمن اینکه مثل همه می گوئیم این درختان به درد الوار هم نمی خوردند (آنچنان که انگار از روز ازل چنین بوده اند) تازه مطمئن می شویم که سیلی آمده و سدی شکسته و درختانی خشک شده اند.

اما شاعر نگاهی دارد متفاوت با دیگران و حاصل این نگاه فضای شعر اوست. و باز از همین روست که در هنر صرفاً محتوا مهم نیست. مهم، نحوه روپرو شدن شاعر با این محتواست. اینکه تا چه حد و با چه بیانی توانسته است خود را در معرض چنان تأثیری قرار دهد و بر روی عصب خود تمام این وحشت را تجربه و تصویر کند. شاعری که از پنجره به تماشای خود نشسته است. از وقتی که در میان قبرستان درختان قدم می زند تا وقتی که استحاله انجام می شود و سپس او به فکر مادرش و آنگاه به فکر زن صاحبخانه می افتد. و به ناچار از جهان رازآمیز خود بیرون می آید و جبراً از صمیمی ترین حالات خود جدا می شود. ناچاری و جبری که جز به اعتبار انتظار زن صاحبخانه نیست: «می دانم دیرگاهی است که اینجا معطل مانده ام. اما آیا از کسی تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

و این است پایان استحاله و غوطه خوردن در مرگی بی نام. غوطه خوردن و استحاله ای بی اختیار که شاعر را از آن گزیری و گریزی نیست.

شاعری که دیگر حق دارد در مقابل نگاه زن صاحبخانه و حرف حسابگرانه و عادی او و اظهار نظر او راجع به بی‌ثمیری درختان باطنزی اینچنین بگوید: «مگر من تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

ناهمبستگی... ۱

مجید نفیسی در کتاب «شعر به عنوان يك ساخت» روش تحقیقی خود را بر مبنای «شعر چه نیست» قرار داده است: زیرا «شعر چیست»، چیزی است همچون «شعر چگونه باید باشد». و این بر دیگران نیست که حدود هستی شعر را معین کنند.

کتاب، با توجه به این توضیح، به سه قسمت منقسم شده است:

ساخت زبانی شعر

آن سوی شعر

ساخت هنری شعر

در فصل اول، چگونگی ارتباط زبان با هنر به طور اعم و با ادبیات و شعر به طور اخص بیان شده است. زیرا شعر بر ساخت زبانی تکیه

۱- این «نقد» نخستین بار با نام «ناهمبستگی مقدمات و نتایج» در باره کتاب «شعر به عنوان يك ساخت» از مجید نفیسی، در روزنامه آیندگان؛ سال ۱۳۵۱ به چاپ رسیده است.

دارد و برای پرداختن به «شعر چه نیست» باید نخست حدود این ساخت را روشن کرد.

درفصل دوم، سرتاسر به آن سوی شعر پرداخته شده است. چند گونگی مطالب این فصل شاید نشان دهد که چگونه برای دریافتن هستی شعر به همه چیز چنگ زده می شود جز خود شعر.

فصل سوم به ساخت هنری شعر اختصاص یافته است. زیرا شعر اگر چه بر ساخت زبانی خود تکیه دارد اما از آن ساختی هنری می سازد. منظور از کلمه «ساخت» همچنان که در فصل اول کتاب توضیح داده شده است، واحدی است بهم پکیده که دارای اسلوب و نظام خاصی است. شاید این کلمه خواننده را یاد «ساختی ها = Structuralists» بیندازد. اما خود نمی داند که منظور از ساخت، که ستون فقرات این کتاب را تشکیل می دهد تا چه حد نزدیک به مقصود «ساختی ها» ست.

این ملخص مقصودی است که مجید نفیسی از نوشتن و تدوین این کتاب منظور داشته است. اما آنچه مسلم است: برای رسیدن به تعریف هنر بالاغم و شعر بالاخص (و همه آن پدیده هایی که به نظر می رسد تعریف ناپذیرند، از راهی غیر مستقیم وارد شدن و به اصطلاح بر مبنای «هنر چه نیست» یا «شعر چه نیست» به تحقیق آغاز کردن، روشی است نسبتاً آسان تر از روش مستقیم. لکن باید دانست دامنه تحقیق در اطراف آن بسیار وسیع تر است. وسعتی که با توجه به فصول سه گانه کتاب، بدین معنی است که برای نوشتن چنین کتابی باید از بسیاری اصول و بالاخص اصولی که در حکم مبنای مطالب و مباحث این کتاب به حساب می آید، اطلاع کامل داشت تا بتوان به منظور و مقصود خود توفیق یافت (مثلاً در فصل اول از زبان شناسی - ارزش زبان، حدود زبان، در فصل دوم از اعراض شعر - عروض - سنت - زیبایی های کلام - انواع شعر، و در فصل

سوم از تعریف شعر، شکل و ساختمان در شعر و به‌طور کلی «ساخت هنری» باید مطلع بود) به علاوه نویسنده برای نوشتن این کتاب ناچار از احاطه کامل به شعر کهن و شعر امروز فارسی و شعر فرنگ و تمامی جزئیات مربوط به آنها نیز هست. چرا که وقتی جستجو و تحقیق خود را بر مبنای زبان و ساخت پایه گذارد، غیر از علم زبان شناسی و پیش از این که به «الموت» و «پاوند» و دیگر شاعران بزرگ فرنگ متشبث شود (که این خود مستلزم احاطه کامل به زبانهای خارجی است)، دست کم باید از برخورد باشعر شاعران معاصر خود نیز امتناع نورزد. زیرا برای منظور او یقیناً استناد به شعر شاعران وطنی از هر حیث ضروری تر به نظر می‌رسد تا استناد به شعر فرنگان. و این نکته‌ای است روشن که، زبان شاعری درجه دوم با زبان مادری، بسیار آموزنده تر است از زبان شاعری طراز اول از کشوری دیگر. چرا که اگر شاعران از لحاظ تخیل هم برابر باشند، از نظر تجربه‌های زبانی برابر نیستند و ما این تجربه‌ها را فقط در زبان مادری خود می‌توانیم بطور تام و تمام احساس کنیم.

بنابراین وقتی هیچیک از این مبانی و موارد و به عبارت دیگر اصول و امکانات در حیطه تسلط او قرار نداشت، چگونه می‌تواند با توجه به آن فصول سه گانه (بخصوص که اتکاء او بر کلمه «ساخت» است)، از عهده نوشتن چنین کتابی برآید. پس وقتی این امکانات برای او فراهم نبود، ناچار است به کتاب‌های گوناگون در موضوعات مختلف متشبث شود تا از اقوال و نظریات این و آن، مبانی اصلی تحقیق خود را فراهم آورد. و این فی نفسه هیچ اشکالی نمی‌تواند داشت. چرا که هر مؤلفی ناچار از مراجعه به منابع و مأخذهاست. منتها مشروط بر این که بتواند از کتب و رسالات مختلف بهره‌گیری کند. و بر مبنای آن به

نظریاتی تازه برسد.

و اما وقتی محققى نتواند به این نظریات دست یابد (یا تصور دستیابى آن کند)، از آنجا که صرفاً قصد تصنیف داشته است و نه تألیف و بهتر بگویم گردآوری (همچون مجید نفیسی) چه بسا به گونه‌ای در صفحات کتاب مراجعه دهد که به‌طور واضح و صریح معلوم نشود که این مطلب از اوست یا از دیگری. یا اصولاً از ذکر مأخذ خودداری کند. و برای آنکه خواننده متوجه آن نشود، عباراتی چند از این و آن را پیش و پس کند و با دست بردن در آن، چه بسا مفهوم را عوض کند و از آن تعریفی غلط به دست دهد. و ناگزیر تا آخر کتاب هم معلوم نشود که منظور او از «ساخت» چیست و چرا اساساً این عنوان را برای کتاب انتخاب کرده است؟. آنوقت حاصل این همه، چه می‌تواند بود؟ و خواننده کتاب پس از فراغت از مطالعه آن، به چه اصلی و ضابطه‌ای دست می‌یابد؟ باید گفت به غیر از مشتى عبارات مأخوذ و مقتبس و اغلب مغلوط و مغشوش، به هیچ چیز. و اما آن عبارات چیست؟:

فصل اول: در «ساخت زبانی شعر».

الف: «زبان در عین حال که عامل اصلی ارتباط آدمی است به انسان آنچنان قدرتی می‌بخشد که هر فرد جدا از دیگران نسبت به جهان پیرامون خود می‌تواند جبهه بگیرد.»

ب: «زبان واسطه نیست. در حقیقت جزئی از اندیشه است یعنی اگر اندیشه را «ارزش» بدانیم نمى‌توانیم زبان را «واسطه» ارزش بدانیم.»

ج: «پیش از آنچه مردم زبان را بسازند، زبان مردم رامی‌سازد.»

د: «کلمه همان شیئی است»

ه: «کلمات فی‌نفسه فاقد ارزش‌شوند. بلکه ارزش آنها در پهلوی هم

نشستن آنهاست.»

فصل دوم: «در آنسوی شعر»

الف: «عشق زمینی که در شیخ صنعان به صورت دختر ترسا درآمده است، فقط اهمیت دارد. و درست به همین علت غالب آثار عرفانی هنری نیستند.»

ب: «چنین شعری (= شعر احساساتی) جز یکبار خوانده نمی شود زیرا با تثبیت کردن وجود خواننده در او عطشی باقی نمی گذارد که باز به شعر رجعت کند.»

ج: «هر مصراع شعری از شاعر ارسطویی همانقدر از ابلاغ يك موضوع برمی آید که خبر آن در روزنامه»

د: « هنگامی که شاعر پیوستگی خود را با میراث گذشتگان از دست بدهد، انسان بی تاریخی خواهد شد که گویی او را از مجموعه کلی بشری رانده اند»

ه: « هر اثر ادبی خود به مثابه برخوردی است با جهان . کشف و افزودن است»

فصل سوم: در «ساخت هنری شعر»

الف: «منظومه همیشه در کشاکش بین دو جزء ناشناس و شناسای «خطاب» و «حکایت» نوسان دارد.»

ب: «با گسترش دین توحیدی و پیچیده شدن قوانین آن انسان که بهترین محصول ذهن خویش را از دست داده بسود آرام آرام فاقد ذهن شد.»

ج: وجوه تمایز عنصر داستان و عنصر شعر در طرز «دید» داستان نویس و شاعر نسبت به دنیا نهفته است.»

د: «ادبیات با کشف ذهن، همزمان با فرو ریختن تدریجی نظام

زمینداری و عامل بازدارندهٔ زبانی تدریجاً کشف شد.»
 ه: «ساختمان شعر را نباید دوگانهٔ کرد و تکه‌ای را محتوا و
 تکه‌ای را شکل آن نامید.»

اینها از جمله مفهومی‌ترین عبارات پراکنده‌ای است که از اول تا آخر کتاب، بسیار دیده می‌شود. برخی از آن صاحب‌نظران غرب و بعضی از نزدیکان نویسندهٔ کتاب، که اغلب نیز مأخذ آنها ذکر نشده است؛ و برخی نیز کشف شخص اوست؛ که این دسته نیز اغلب آشفته و متناقض، مبهم و نارساست. و همهٔ آنها هم درحقیقت در حکم نتایجی است که او پس از مقدماتی چند به آنها رسیده است، مقدماتی که غالباً با نتایج حاصل از آن هیچ ارتباطی ندارد؛ یا نتوانسته است ارتباط بیابد. برای مثال می‌توان از فصل اول کتاب سخن گفت که مجید نفیسی ابتدا از برخورد انسان با طبیعت از راه حواس چندگانه به زبانی بیش یا کم شاعرانه صحبت می‌کند؛ این که چگونه کم کم کلمات پیدا شدند و مراحل پیدائی آنها تا زمانی که به مفهوم کلی خود رسیدند، چگونه بود و ... زبانی که مطلقاً زبان کتابی تحقیقی و تحلیلی نیست. بعضی در حقیقت از نوع همان زبانی است که نفیسی در کتاب دیگر خود «راز کلمات» که ویژهٔ کودکان نوشته، به کار گرفته است. و به تناسب با محتوا، کتابی بسیار مبتکرانه و جالب و یقیناً از نظر افادهٔ منظور، منظم‌تر و متشکل‌تر و حتی مؤثرتر و مفیدتر از این کتاب از آب درآورده است. بنابراین وقتی آن مقدمات (که تقریباً همهٔ کتاب را شامل می‌شود) به چنین زبانی باشد، در حقیقت کلیهٔ مباحث کتاب را همین عبارات تشکیل می‌دهد. تا آنجا که به نظر می‌رسد نویسندهٔ کتاب، ابتدا آن عبارات را منظور کرده و بعد برای رسیدن به آنها ناچار از نوشتن آن مقدمات شده است. چنین است که وقتی ما همین عبارات را هم می‌خوانیم، مثل

«کلمات فی نفسہ فاقد ارزشند. بلکه ارزش آنها در پهلوی هم‌نشستن آنهاست» یا «ساختمان شعر را نباید دوگانه کرد و تکه‌ای را محتوا و تکه‌ای را شکل نامید» و بسیاری نظائر آن، می‌بینم که مؤلف هیچ دلیلی یا دلائلی برای اثبات آن اقامه نکرده است و این لابد از این روست که این عبارات از دیگران است و به اغلب احتمال آنها قبلاً ذکر دلیل کرده‌اند. وانگهی اگر هم نکرده بوده‌اند، چگونه او می‌توانست با این زبان شاعرانه، نارسا والکن به‌فرض فهمیدن آن مفاهیم اقامه دلیل کند. بخصوص که «نغیسی» حدود و ثغور بسیاری از کلمات و اصطلاحات را هم نمی‌داند. مثلاً وقتی می‌گوید: «باید نخست آنچه را که در فراسوی نظام شعر است و از خارج به آن تحمیل شده است کنار گذاشت و آنگاه به اصطلاحات و خصوصیات شعر رسید؛ چگونگی آفرینش شعر - زیبایی مضمون - احساس - عروض - فایده - سنت - احترام به اصول اخلاقی - روح زمان - تقسیم‌بندی شعر، رابطه جامعه با شعر - گریز از واقعیت - تأثیر و تقلید»؛ معلوم نیست که فی المثل «آفرینش شعر» که می‌تواند چگونگی آفرینش شعر واقعی هم باشد (چگونه می‌تواند تحمیل از فراسوی شعر به شعر باشد، تازه آنها هم که از فراسوی شعر به شعر تحمیل شده است، تعریف و توضیح آنها اغلب گنگ و نارساست و گاهی هم مغلوط. چرا که مثلاً تعریف «عروض» را از فلان کتاب گرفته، اما چون به‌ضرورت در عبارات آن دست برده، تعریفی غلط از آن به‌دست داده است. یا مثلاً تعریف «ابهام» و «تعمید» را ... و این نه صرفاً مشمول اصطلاح‌ها و کلمه‌هاست، که در مورد بسیاری از احکام و نتایجی نیز که توهماً به آنها رسیده است، صدق می‌کند. فی المثل آنجا که از قضیه شیخ صنعان به عنوان عشق زمینی سخن می‌گوید، ولی نتیجه می‌گیرد که: «درست به‌همین علت آثار عرفانی هنری نیستند.» که غیر

از این که پیداست مقدمه و نتیجه و مبتدا و خبر مناسبت ندارد ، برای خواننده فهم برانگیزه این سؤال هم هست ، و آن اینکه ، اگر هم این مناسبت وجود می داشت ، چرا نویسنده بی هیچ دلیلی و مقدمه ای و بی اینکه همه آثار عرفانی را خوانده باشد ، به این نتیجه و حکم رسیده است . اینجا است که خواننده متوجه خواهد شد که نویسنده تا چه پایه سطحی با قضایا روبرو شده و تا چه حد شتابزده قضاوت کرده است . خواننده ای که باز هم قسمت اول کتاب را که اغلب از این و آن اقتباس شده است بیشتر می پسندد تا قسمت دوم و سوم را که به هر صورت در زمینه اساسی شعر است و انتظار دارد که « نفیسی » دست کم به فرضیه ها و نظریه های صحیح می رسد .

کتاب « شعر به عنوان يك ساخت » را هر ذی علاقه به شعر که تمام می کند ، یقیناً از خود خواهد پرسید : اکنون راجع به شعر چه چیز دستگیر من شد ؟ و چون جوابی برای آن نمی یابد ، کتاب را برای همیشه می بندد .

و نیز کتاب « شعر به عنوان يك ساخت » را هر شاعری که تمام می کند ، ضمن اینکه همان سؤال اول را از خود خواهد کرد ، احتمالاً اگر کتاب مورد مطالعه او را باز کنیم خواهیم دید که زیر بسیاری از عبارات و جملات را خط کشیده است . به علامت اینکه کتاب خالی از حرفهای جالب نیست .

و اما کتاب « شعر به عنوان ساخت » را اگر يك خواننده برگزیده و فهمیم (اعم از شاعر یا غیر شاعر) بخواند ، ضمن اینکه زیر همان عبارات را خط خواهد کشید ، با خود خواهد گفت که : این عبارات از دو حال خارج نیست . یا صرفاً کشف نویسنده کتاب است که اغلب اشتباه و بر مبنای نتیجه گیری های غلط به دست آمده ، یا اینکه اقتباس از دیگران

است. که این نیز از دوحال خارج نیست، یا بر اثر مطالعات تدریجی و حشرو نشر با این و آن در ذهن او مانده و اکنون ناخود آگاه آن را پس داده است، بی اینکه خود متوجه باشد. و این یعنی صمیمیت و در عین حال فعالیت و کوشش و غم هنر خوردن و هنر را به جد گرفتن، یا اینکه آگاهانه، خود نیز می دانسته است که این «حرف» از آن کیست؛ ولی به ذکر مأخذ تن در نداده است. اما اگر شق اول درست باشد، نتیجه در ذهن این نوع خواننده، این خواهد بود که: به هر صورت مجید نفیسی از میان بسیار شاعران جوان پرتی که در این روزگار به سادگی به شعر رو آورده اند و به سادگی هم تصور کرده اند در ردیف شاعران شناخته شده و مجرب هستند، باز هم شاعری است جستجوگر و کنجکاو و اهل مطالعه و یقیناً هم صاحب آثاری که با کار آن دیگران هم سن و سال خود بسیار تفاوت دارد. و اما اگر شق دوم درست باشد، باز از دوحال خارج نیست. یا اینکه نویسنده خواسته است بزرگ نمایی کند و تلویحاً بگوید که من خود به همه این نکته ها رسیده ام، یا اینکه از روی نیاز این کتاب را نوشته باشد، بی اینکه تلویحاً قصد تظاهر داشته باشد. و امید که چنین باشد.

و... ای کاش که او تنها به شعر خود می پرداخت. و این گونه کارها را برای بعد می گذاشت. چرا که من اطمینان دارم چند سال دیگر از نوشتن این کتاب پشیمان خواهد شد. و این را من بهتر می دانم که «نفیسی» وقتی در صدد آفرینش هنری است، نفیسی دیگری است. حتی اگر شعر هم ننویسد و فقط به نوشتن کتابی نظیر «راز کلمه ها» بپردازد. کتابی ممتاز و در سطحی جهانی.

۳


ملاحضه ها

78
Call No. _____

Date _____

Acc. No. _____

**CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR**

——
This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

شعر: برخورد کلمات ... ۱

- چرا شعر می گوئید و در این گفتن چه را می جوئید.

- پس از خستگی های مداوم و پس از این که سنگینی بارهای مختلف را بردوش خود احساس کردم ، هرچند روز یا هرچند هفته یکبار، ناگهان به مرزی می رسم که آنجا چهار راه گریز من است. چهار راهی که گاه با انتخاب و گاه بی هیچ انتخابی در یکی از راه هایش به جستجوی پردازم و دور یا نزدیک به فضایی و دنیائی دیگر می رسم و رها می شوم . و این یعنی مسیر تولد يك شعر، از تکان ناگهانی من در لحظه سرایش و حرکت از لحظه شك و انتخاب و جستجو در کوچه های مصرعها تا رسیدن به فضای شعر و تنفس در دنیای رهایی. دنیای کسی که وقتی می تواند چنان حرکتی بکند و به چنان فضایی برسد و به چنان رهایی، دیگر برای او زندگی بی شعر امکان پذیر نیست . من نمی دانم. شاید این جستجو در ذات شاعر است. شاید اینکه گفته می شود هر شاعری

۱- این «مصاحبه» (اگر بشود مصاحبه اش گفت) در واقع پاسخ به سه سوال مطروحه «سیروس طاهباز» مسئول صفحات ادبی و هنری دوره ای از مجله «فردوسی» به سردبیری «بیژن خرسنده» است که نخستین بار در شماره ۵ خرداد ۱۳۴۸ آن مجله به چاپ رسیده است.

به دنبال شعر نگفته خود می گردد و هیچوقت هم به آن نمی رسد از این روست که شعر نگفته او مرگ اوست. و از هم این روست که شاید کوشش بر ای شکل دادن به شعر همان کوشش دریافتن چهره مرگ است. آخر وحشت از مرگ به علت بی شکلی و ناشناختگی اوست. و به همین دلیل است که ما باشکل دادن به شعر (از آنجا که گفتیم نوعی کالبدبخشیدن به مرگ هم هست) از وحشت خود می کاهیم. و در حقیقت همان احساس رهایی پس از تمام شدن شعر است که نشان می دهد به راستی از وحشت ما کاسته شده است.

- پیشرفت های دانش و صنعت در جهان امروز چه تأثیری در شعر شاعر امروز سرزمین ما می گذارد و آیا توجه به آن و انعکاس آن در شعر، نشان کمال شعر و وسعت آن می تواند باشد؟

- ابتدا بگویم که هیچ شاعر واقعی نیست که بتواند جدا از خصوصیات زمانه اش به زندگی شعری خود ادامه دهد. اما وقتی ما نتایج و پدیده های دانش بشری را مستقیماً در شعر خود منعکس کردیم، این نه دلیل تأثیر پذیری ما از آن دانش و صنعت است و نه نشان دهنده این که ما در چه موقعی و موقعیتی از زمانه خود قرار گرفته ایم. هر کس در معرض برخورد با آن پدیده هاست و هر کس نیز در برابر آن پدیده ها واکنش خاص خود را دارد. این واکنش است که میزان تأثیر پذیری هر کس را و میزان اقتدار و تسلط در ایجاد رابطه فیما بین، میان خود و آن پدیده ها را معین می کند. و انگهی شعر واقعی هرگز جدا از زمانه شاعر نبوده است. منتها فرق است میان شاعری که از راه « شعر »، موقعیت خود را در زمانه خود نشان می دهد و شاعری که از راه « شعار »، وقتی شاعر این آگاهی را داشت که از راه شعر می خواهد خود را در

مواجهه با این جهان قرار دهد، آنگاه خواهد کوشید که ضمن ادراک خصوصیات زمانه‌اش بهترین و صمیمانه‌ترین راه انعکاس آن پدیده‌ها را در شعر خود پیدا کند. همچنان که مثلاً حافظ پیدا کرد. یعنی در شعر به «ساختی» ماندنی و استوار توفیق یافت. در صورتی که اگر نیافته بود، هرگز با همین محتوای خاص نمی‌توانست تا امروز و تا فرداهای دیگر ادامه داشته باشد.

بنابراین ما با آگاهی به این اصل یعنی جاودانگی هنر برپایه «شکل» و «ساخت»، درباره‌ی آن پدیده‌ها نیروی واقعی خود را نشان می‌دهیم و بوسیله‌ی این نیرو، که نیروی «خلق» و قدرت «ساخت» هنری است در برابر آن پدیده‌ها می‌ایستیم و واکنش نشان می‌دهیم. و این یعنی علم به واقعیت خود که شاعریم و کارمان که شعر است با توجه به درک روح زمان و احساس اینکه همه‌ی بارهای زمانه تنها بردوش ماست. و واکنش و انعکاس آن از راه موجزترین و تازه‌ترین راه‌ها در شعر.

- آیا شعر هنری است تنها وابسته به زبان و کلام، یا با زندگی دیگران پیوندی دارد و اگر چنین است چرا شعر امروز نمی‌تواند یا نتوانسته است یا نخواسته است پیوندی وسیع با مردم ایجاد کند.

شعر همه‌جا هست. اما آن شعری که شاعر می‌نویسد، حاصل برخوردهایی است از «بشانه» های محسوس و معقول «کلمات» و مجموع آنها که «زبان» را تشکیل می‌دهد. گفتیم: «برخوردها»، زیرا اگر برخوردی نبود، یعنی واژه‌ها با یکدیگر برخورد نمی‌کردند، شعری به وجود نمی‌آمد. روشن‌تر بگوییم، «شعر» از «زبان» فراتر می‌رود. زبان قواعدی دارد و این قواعد موضوعه‌اند (یعنی دستور زبان) که

جای دقیق آن «نشانه»ها یعنی کلمات را در زبان تعیین می کنند .

بنابر این وقتی جای کلمات در يك خط (كه همان سطر باشد) مشخص بود، هرگز میان آن‌ها برخوردی به وجود نخواهد آمد. در صورتی كه در شعر ، چون نیروی شعر به نیروی زبان خود را تحمیل می كند و بر آن پیروز می شود، کلمات چه بسا كه در جای خود نمی نشینند و ناگزیر با يكدیگر برخورد پیدا می كنند . همین برخورد است كه گویی زنگ اعلام نقض قانونی طبیعی است . یعنی برهم زنده نظام طبیعت و جهان. و درست از همینجاست كه شعر از نثر جدا می شود. یعنی از واقعیت فراتر می رود . یعنی دیگر رنگ‌ها شنیده می شوند و صداها دیده ... و چون از واقعیت فراتر رفت محتاج سالیهای متمادی است تا در اذهان معتاد مردمی كه با تفكری «نثری» (ممتها با كمك وزن و قافیه) و با اعتیاد به نظم معمول طبیعت تربیت شده اند، رسوخ كند. از استثناءها كه بگذریم، زبان شعر امروز فارسی، نسبت به زبان شعر كهن فارسی كه هزار سال و بیشتر در ذهن مردم ایران زندگی كرده است، زبانی است دیگر. و پیداست كه وقتی يك هنر، نسبت به زبان نیای خود زبان دیگری پیدا كرد، برای نسل یا نسل‌هایی كه می خواهند با زبان جدید آشنا شوند، فرصتی درخور لازم است.

بنابر این یکی از عللی كه هنوز نتوانسته اند مردم سرزمین ما آن طور كه باید با شعر امروز رابطه ایجاد كنند ، همین است. یعنی لزوم زمانی نسبتاً مدید برای آشنایی با این زبان. ولی با این همه همین مردم نوعی ارتباط حسی با همین شعر پیدا كرده اند. البته خیلی ضعیف و دلیل آن استقبال روزافزون آنهاست. و این نشان می دهد كه مردم اندك اندك دارند آماده می شوند. كه سئوال صد در صد معمول و متداول «معنی اش چیست» را فقط از «نثر» طلب كنند. و برای مواجهه با شعر،

تنها سعی در ایجاد ارتباط کنند و بس. و این خیال نکنید که در مواجهه با شعر کهن مابی سابقه است. چرا که اتفاقا مردم عادی با شعرهای واقعی گذشته ما، مثل شعرهای «حافظ»، بیشتر رابطه‌ای حسی داشته‌اند و دارند، تا رابطه‌ای نثری و زبانی. البته من از شعر واقعی سخن می‌گویم. والا با «زبان نثر» در قالب‌های گوناگون و وزنهای مختلف یعنی با استمداد از «شعار» بسیار زود می‌توان با مردم ایجاد ارتباط کرد.

شعر: زندگی چندینی...^۱

- خودت از یه جایی شروع کن. از خودت از شعرت و اینکه شعرت رو چگونه می بینی و چگونه باشعرو برو می شی یسا اساساً درباره نظرات حرف بزنی. درمورد شعر و نقد شعر.

- از کجا شروع کنیم. راستش یه مسئله برای هر هنرمندی که خلق

۱- بهار ۱۳۴۸ «قاسم‌هاشمی نژاد» و «محسن طاهر نوکنده» به اصفهان آمدند و با همکاران «جنگ» جدا جدا گفتگوهای کردند که بترتیب در پائیز و زمستان همان سال در «آیندگان» چاپ شد. از جمله، این مصاحبه در شماره سه شنبه ۲۱ بهمن ماه ۴۸ آن روزنامه، و با کتابت محاوره‌ای و بی سؤال. زبان و حرف از من بود و گوش و ضبط از آنها. و اگر اکنون این سؤال‌ها و گاه عبارانی کوتاه را به قصد پیوند پرسش‌ها و پاسخ‌ها، افزوده بر آن می بینید، باید بگویم ناچار از این کار بودم. چون درحین بازخوانی متوجه شدم که مصاحبه روال منطقی ندارد و در برخی جاها معلوم نیست که حرف‌های من در جواب چه پرسشی است، بخصوص که در زیر مصاحبه قید شده بود: «چکیده‌ای از حرف‌های حقوقی» یعنی که همه حرف‌ها چاپ نشده. و چه بسا حاشیه رفتن‌های بیش از حد من، آن دوستان عزیز را به این کار وادار کرده است. چون آن روزها از جمله چیزهایی که نداشتم، یکی هم ذهن منطقی بود، کولی کوچه باغ‌های جلفا و زنده رود، درایام عوالم خاص و طرد از درس و بحث:

اثر می کند مطرح. نمی دونم چه اصطلاحی بر اش پیدا کنم. شاید بهتر اینش غرق شدن در کاره. وقتی ما گرفتار به مسئله شدیم، نمی توانیم عیوب و محاسنش را از بیرون نگاه کنیم و تمام جوانبش را در نظر بگیریم. باید از ارتفاعی، از جای دیگه ای به آن نگاه کنیم. «اگوست کنت» می گه: «افسوس که ما نمی توانیم وقتی کنار پنجره و ایستادیم، عبور خودمون را در خیابان ببینم». حرف جالبیه. معنی اش این می شه که: من همیشه نسبت به وجود خودم به شناسایی ذهنی دارم و نسبت به دیگران و دنیاهای دیگر به شناسایی عینی.

— منظورت اینه که چون خود شاعر درگیر کارشه، نمی تونه دقیقاً

به کار خودش نگاه بکنه. این کار به نفر دیگه مثلاً منتقد؟

— شاید. شاید «انتقاد» می خواد به هنرمند بگه تو در اون درگیری

هستی، درگیر اون روح و ذهن در تخته بند تن. این منم که تو را از پنجره «دید» می زنم و می توانم عبورت را در خیابان ببینم. یعنی از دنیای خاراج به تو نگاه کنم. به خصوص در لحظه های خلق هنری، که درگیری به معنای واقعی، در همین لحظه هاس. لحظه هایی که معلوم نیست چگونه می گذره و چه داره نوشته می شه، تا بعد که اثر تمام شد آنوقت...

— آنوقت شاعر از «درگیری» خلاص می شه و مثل به منتقد به

شعرش نگاه می کنه.

— بله... و تازه بیش یا کم می فهمه چی نوشته. می دونید، به اثر

هنری وقتی به وجود آمد، در حقیقت از وجود هنرمند کنده شده و به شیی خارجی شده (و این که می گویم هر هنرمندی بعد از خلق اثر خودش که تازه می فهمه چه اثری و با چه کیفیتی خلق کرده، این اعتقاد منه. به نظر من هر اثر هنری که هنرمند و به خصوص شاعر، از پیش به کیفیت آن اعم

از شکل و محتوا واقف باشه، قابل شکه. حتی يك تصوير هم. مثلاً وقتی «نادرپور» به «خورشید» نگاه می‌کنه، به خودش می‌گه حالا من خورشید رو به «کندو» و شعاعها را به «زنبور» تشبیه می‌کنم. آنوقت اینطوری می‌گه:

کندوی آفتاب به پهلوی فتاده بود
زنبورهای نور ز گردش گریخته

می‌دونید در اینجا «خورشید» از شاعر جداس. بین شاعر و خورشید آمیختگی نیست، فاصله‌س. در صورتی که شاعر دیگه‌ای هم‌س که همین موقعیت را داشته. «کوازیمودو» ی ایتالیائی، يك شعر سه مصرع‌ی داره. می‌گه:

ما همگان تنها برگ‌رده زمین
به نوری از خورشید وابسته‌ایم
و ناگهان غروب می‌شود

می‌بینید هر دو شاعر در لحظه خلق شعر در صدد ارتباط با خورشید بوده‌اند منتها بایک فرق اساسی، و آن اینکه «نادرپور» فقط می‌خواسته خورشید را به چیزی تشبیه بکنه، که تا بحال تشبیه نشده. و هم این قصد موجب شده که هیچ ارتباطی بین او و خورشید ایجاد نشه. درست برعکس «کوازیمودو»، که این ارتباط را به طور کامل ایجاد کرده. چون او شاعری است که خودش را در مرکز جهان احساس می‌کنه. انگار که همه چیزهای این دنیا و همه کائنات بر روی دایره‌ای هستن که او مرکز اون دایره‌س. اصلاً شاعر بودن یعنی همین. قرار گرفتن در مرکز و قلب حادثه. و شاعر یعنی کسی که شعور داره به چیزهایی که دیگران ندارن. این شاعر‌س که چون احساس می‌کنه زوال بشریت نزدیکه، به زبان تصویر و شعر، با استفاده از يك حقیقت که همان وابستگی

حیات موجودات زنده به نور خورشید باشد، این حقیقت تلخ را بیان می‌کند. یعنی زوال بشریت را. انگار که هر يك از افراد بشر يك شعاع از شعاع‌های خورشید به‌گردنشان بسته شده و بارسیدن غروب، ناگهان همه این تارها پاره می‌شود و بشر در ظلمت ابدیش سقوط می‌کند. ببینید! شاعر فلسفه بافی هم نکرده، با استمداد از يك تصویر، همه وابستگان به خورشید را در مرز غروب قرار داده و برای اولین بار به زبان شعر با بیان حقیقتی تلخ، خواننده آگاه را به لرزه در آورده. ولی در شعر «نادرپور» ماشاعر را در تصویر نمی‌بینم. تصویر جدا، شاعر هم جد است و چیزی که اصلاً نیست ترکیب ذهنیات شاعر با چشم انداز اوست.

- پیش از این اشاره کردی به خلق شعر و اینکه هر دو شاعر در ارتباط با خورشید در لحظات خلق مشابه بوده‌اند. می‌خواهم بدانم اساساً از نظر تو آفرینش هنری چیست و لحظات آفرینش رو چگونه می‌گذرانی و چگونه احساس می‌کنی که باید در این لحظه شعر بنویسی؟

با يك ضربه ناگهان. هر ضربه‌ای که باشد. از شادی یا اندوه. لذت آور یا دردناک منی‌دوین! لحظه خلق شعر، مثل لحظه‌ای که سنگی تو آب می‌افتد. من شاعر ضربه را تحمل می‌کنم. نه سنگ فی‌نفسه با ارزشه و نه آب. نتیجه مهمه. هر چه ضربه قوی‌تر باشد امواج دایره‌سان دورتر می‌رود. قدرت تحمل من و قوت ضربه، مقدار جوهر شعر و همچنین کوتاهی و بلندی شعر را مشخص می‌کند. و حاصل این ترکیب يك مولود تازه‌س به اسم «شعر» که يك تکه از وجود من شاعره ... شاعری که واقف به «موقعیت» خودش. و اساساً یکی از خصوصیات شاعر امروز، آگاهی به این موقعیت.

- اصطلاح سارتر منظوره؟ «موقعیتی» که در ادبیات چیست مطرح می‌کند؟!

— بله! راستش تاپیش از خواندن این کتاب، با اینکه زیاد خوانده بودم به طور جدی به مسائل تئوریک شعر فکر نکرده بودم. در واقع کنده شدن از «قرارداد» های شعر کهن و درگیری با شکل ها و بیان های تازه شعر امروز فرصت تفکر و پرداختن به مسائل تئوریک را به من نمی داد. دوست داشتم مستقیماً تجربه کنم و از راه جستجو در امکانات گوناگون شعری به چیزهایی برسیم؛ نه از راه مطالعه و خواندن نظریه های این و آن.

— این جستجوها از کی شروع شد.

من تا سال ۳۸-۳۹ سخت گرفتار شعر کلاسیک بودم. بخصوص در قالبهای پرطمطراق و پرطنطنه ای مثل قصیده. درگیری من آنچنان بود که هرچه دیگران می خواستن به من حالی کنن که امروز روزگار غزل و قصیده نیست اصلاً نمی توانستم بفهمم. یعنی این درگیری نمی گذاشت که من از فاصله و به اصطلاح از پنجره به آن نگاه کنم. یه بار ملک الشعراء از «نیمه» که تازه داشته شعرهاش را چاپ می کرده می پرسه: «آیا هنری هم در این شعرها به کار رفته؟!» حالا که من از آن شعرهای قراردادی جدا شده ام حرف «بهار» را خوب می فهمم. آنوقت ها نمی فهمیدم. نمی فهمیدم که او فقط و فقط «هنر» را به معنی «فوت و فن» می گرفته و قدرت شاعر و هنرمند را نه در تخیل قوی او، نه در آگاهی او به موقعیت، نه آن عصاره غم هایی که در وجودش انباشته شده، بلکه تنها در به کار گرفتن فنون، که همان استفاده از سخنان فخیم و استوار باشه، می دانسته. چون او خود با همین معیارها بزرگ شده. و به اصطلاح درگیر و گرفتار مضایق فنون قراردادی سخنوری بوده — چنانچه من هم تا آن سالها بودم و حالا که خود را از آن دنیاها کنده ام و دارم از بیرون به آن نگاه می کنم، می بینم و می فهمم «بهار» چه معیارهایی داشته. بی دلیل نیست که «دکتر حمیدی» ها

به شعر امروز فحش میدن. به اعتبار همین نوع ملاک‌هاست، تقصیر هم ندارن - محاجه و مباحثه با اونا کار غلطیه. می‌دونی اونا صد هاسال و بیشتره که با يك لباس و يك کفش در هر موقعیتی و هر فصلی راه رفته‌اند، اگر این لباس و کفش را بکنن خیلی گرفتاری پیدا می‌کنن. ولی من از همین حالا دوست دارم به اینها معتاد نشم، پوستم هوارا احساس بکنه، پابرهنه راه برم. روی چمن، روی خاک. من این لباس و این کفش‌ها رادر آوردم و وقتی در آوردم تازه فهمیدم چقدر راحتی منو سلب کرده بوده‌ان. بله تا آدم گرفتار قالب‌های کهن نمی‌تونه با فضاهاى گونه‌گون شعر امروز اخت بشه و انس پیدا بکنه. من اونوقتها که گرفتار مضایق شعر کهن بودم، شعر «نیما» برام خنده‌آور بود و در «نیما» همون چیزهایی را می‌دیدم که سنت پرستان حالا می‌بینن. اونوقتها شعر امروز دنیایی بود شهری بود بادروازه‌های آهنین که خیلی سخت بود واردش بشی. یعنی اون قالب‌ها و آن عادت‌های سنتی چنان بر من سنگینی می‌کرد که مانع از ورود من به این شهر می‌شد و اصلا نمی‌گذاش بفهمم چگونه این در باز می‌شه.

- تا بالاخره وارد شهر شدی

- بله و اونوقت تازه فهمیدم حالامی‌تونم واقع بینانه و بی‌تعصب به بیرون اون شهر فکر بکنم و مثلاً مطمئن بشم که بعد از قرن هشتم از زمان حافظ به بعد جزیه دوره خاص که جای بحث اون اینجا نیس - هیچ کاری نشده و همراه‌های طی شده، بیهوده و ناهموار بوده.

- ولی توداری غلو می‌کنی. آنقدرها هم که می‌گویی راه یافتن به فضاهاى شعر امروز مشکل نیست. خب آدم به راحتی می‌تونه اون قالب‌ها رو نادیده بگیره و شروع کنه به شعر نوشتن، یعنی شعر امروز نوشتن.

— نه ... نه ... برای شماها که احتمالا با اون قالبها درگیری نداشته‌اید و از اول شروع کرده‌اید به نوشتن شعر نو، البته این حرفها غلو هم هست ولی برای من که از کودکی با اون قالبها و در اون قالبها بزرگ شده‌ام کنده شدن از اونها و وارد دنیای دیگه‌ای شدن، مشکل تر از اینهاست که فکر می‌کنین اصلا این عادت‌ها نمی‌گذاش من شعر «نیم» را بفهمم — تعبیر دروازه آهنین به مقدار هم به این اعتباره.

— می‌گی از کودکی با اون قالبها بزرگ شدی خب همه ما هم دیوان حافظ یا مثلا مثنوی مولوی رو تو خونه هامون داشتیم دیگه. مگه اینکه همه خونه‌واده تو شاعر بوده باشند!

— نه ... این طور نیست.

همه قبیله من عالمان دین بودند
مرامعلم عشق تو شاعری آموخت

ولی نه... فقط هم اهل دین نبودند؛ اهل شعر هم بودند. «رباب» که «مرثیه رباب» برای اوست و خودشما بر آن تفسیر نوشته‌اید، بی‌اینکه چیزی خوانده باشد، وزن را به‌خوبی می‌شناخت. «فسار فستننا» بی‌هم که در شعر به زبان اوجاری می‌شود وزن دارد. (مفاعل فعلن — فسار فستننا) یا عموی من، اگر روحانی بود شاعر هم بود. به عربی هم شعر دارد. این است که وقتی می‌گویم از کودکی با شعر سروکار داشتم. یعنی از کودکی شعرها و وزن‌های گونه‌گون تو گوشم بود. نوحه خوانی و روضه خوانی مدام که همش وزن و آهنگه. مسئله فقط دیوان حافظ یا مثنوی مولانا نبود. غالب دیوانهای شعر را داشتیم از شاهنامه فردوسی گرفته تا کتابهای «عمان» و «جوهری» و از خمسه نظامی و کلیات سعدی گرفته تا دیوان «قائمی». البته با چاپ‌های سنگی و قطع‌های رحلی آن روزگار. و عجیب اینکه «عمو» ماز میان همه دیوان‌های شعر — جز غزل

سعدی که همیشه خواندنش را سفارش می کرد، اصرار داشت که مرتب دیوان قآنی را بخوانم. یادم هس بارها و بارها وقتی شعر اورامی خواندم و مثلاً به امثال این بیت می رسیدم:

دوماروت و دوماروت و دو گلبرگ و دو مرجانش

پراز تاب و پراز خواب و پراز آب و پراز شکر

به خودم می گفتم مگه ممکنه کسی اینقدر به کلمه و کلام مسلط باشه؟! البته بعدها فهمیدم که این تسلط اکتسابیه و آنقدرها هم مهم نیست و درحقیقت تسلط واقعی را به زبان، سعدی داره نه قآنی. ولی آن سالها متوجه این قضیه نبودم. این است که وقتی از «عمو» می پرسیدم «قآنی بزرگتره یا سعدی» انتظار داشتم بگه «قآنی» ولی می گفت «سعدی». آنهم با لحنی که یعنی این کجا و آن کجا. اونوقت وقتی غزلیات سعدی را می خواندم و مثلاً به امثال این بیت می رسیدم:

گویند مگو سعدی چندین سخن از عشقش

می گویم و بعد از من گویند به دوران ها

با خودمی گفتم چرا؟ «عمو»م این بیت ساده را بر آن بیت پر آب و تاب ترجیح می ده. شناخت این تفاوت، آغاز شك من بود. و به این ترتیب بود که کم کم به این فکر افتادم که لابد شعر چیز دیگه ایه غیر از تسلط آنچنانی به کلمات. تسلطی که حالا اسمش را «سخنوری» گذاشته ام. در هر حال بعد از این شکها و فکرها و تجربه ها بود که سرانجام از آن دروازه آهنگین گذشتم و به دنیای شعر امروز کشیده شدم. در همین ایام يك شب در یکی از انجمن های ادبی اصفهان شرکت کردم با قصیده ای سراسر دشنام. و این نخستین برخورد جدی من با سنت پرستان بود. برخوردی شروع شد و نسبت به من جبهه گرفتند. آنوقت ها تنها بودم. قصیده را خواندم و از انجمن زدم بیرون. و از آن به بعد بسود که

دیگر غرق در کار خودم شدم. و این زمانی بود که بعد از چند سال دوری، سال‌های دانشسرایعالی را گذرانده بودم و برگشته بودم به اصفهان. «عمو» مرا مرگ همان سال‌ها برد و من هم‌نشین و هم‌صحبت کسی شدم که سال‌ها بعد «مرثیه باب» را در مرگ او نوشتم. مرثیه‌ای در تنهائی‌های توفانی فصل‌های زمستانی و شعرهایی که هر یکی ثبت حالتی از احوال این ایام بود. ایام عربانی و برهنگی و از کتاب و قرارداد و منطق جدا شدن و بر روی چمن و خاک راه رفتن. زاینده رود، جلفا، نقش جهان و ستاره پنج‌پر زیبائی، هنر، زمان، عشق و مرگ، همه اون چیزهایی که جابه‌جا در شعرهای من برق می‌زنند و حرکت‌های ذهن مرا هدایت می‌کنند - ستاره قطبی، و آنوقت تصویر پشت تصویر تا سرانجام اون فضایی که می‌خوام ایجاد بشه، ثبت بشه و بشه يك شعر.

- این اصطلاح فضا را خیلی به کار می‌بری

- خوب هر اثر هنری اصلاً يك فضا است. يك دنیای کوچیکه - در شعر می‌نباید حرف زد. باید ایجاد فضا کرد. یعنی به شعر قالب داد و روی کاغذ ترسیمش کرد. روح همیشه دنبال تن می‌گرده تا خودشو بشناسونه بادبوسیله من و شما یا درخت و گیاه ابراز وجود می‌کنه. «مک‌لیش» می‌گه: «شعر باید دردی برای ورود به تمام تاریخ غم باشه» حرف جالبی به نظر من شاعر با هر شعرش از این «در» تو میره و با چراغ تخیل گوشه‌ای یا نمایی از تاریخ را در چشم و ذهن خواننده منعکس می‌کنه. این عصاره تاریخی با جوهر شعر می‌آمیزه، و من شاعر میام از اون يك فضا می‌سازم. يك دنیا، دنیایی که نیروی حیاتی این عصاره و این جوهر را در خودش داره و باعث می‌شه مثلاً درخت حرکت بکنه یا يك انسان به شکل یه درخت دربیاد. برهم زدن و باز ساختن دنیا. طرح نو در افکندن. دنیائی که نظام فراواقع و شاعرانه خاص خودش را داره. اشتباه سنت پرستان درهمین

جاست. می‌گن چطور ممکنه «غار کبود» بدوه و «جیغ بنفش» بکشه. غافل از این که اصلاً شعر از جائی شروع می‌شه که نثر متوقف می‌شه. شعر می‌خواد غیر ممکن را ممکن بکنه «غار» را مثل یک انسان به‌دویدن و ابداره و به‌جیغ یا فریاد نسبت رنگ بدو و بطور کلی با انتساب صفات انسانی به اشیاء گونه‌گون به آنها شخصیت ببخشه. شاعر باید مدام حیات بخشی بکنه و همه‌چیز را از سکون و مرگ نجات بدو

— می‌دونی یکی از تم‌های اصلی شعر تو همین «مرگه»؟! —

— بله دیگه. مرگ هم یه چیزیه مثل باد. مثل روح. یه مفهومه. برهنه‌س و راستش من ازش می‌ترسم. چون نمی‌شناسمش. خب اگه من پیام به مرگ شکل ببخشم، از ترسم می‌کاهم. شاید تلاش شاعر اینه که می‌خواد قالب بدو به مرگ، چون بیش از هر کس شور زندگی داره. می‌دونید اون کسی که عمیقاً زندگی را دوست داره، متوجه مرگ هم بیشتر هس. و دوست داره همه این‌طور باشن. اصلاً شاعر یعنی آگاه و چون آگاه، از «غفلت» بدش می‌آد. این است که واسطه‌ای است برای آگاه شدن و آگاهی بخشیدن در مورد اون چیزهایی که دیگران نمی‌تونن ببینن و حس کنن و بهش بیندیشن. چیزهایی که مبهمه.

از من می‌پرسن: چرا شعرت مبهمه؟ خب من همین ناشناخته‌ها را تجسد بخشیده‌ام و هر ناشناخته‌ای فسی نفسه مبهمه. شاعر سعی می‌کنه بوسیله بیان‌های نو و موجز این دنیای مبهم را تصویر و ترسیم بکنه تا روشن بشه و همه ببینندش. پس این ابهام در ذات این فضا و این چشم-انداز هس. شاعر واقعی به چیزهای ساده و سطحی توجه نداره. اون می‌خواد در اعماق نفوذ بکنه. و چون نفوذ کرد یه چیزی کشف بکنه، پس وقتی خود شاعر دنبال چنین کشفی هس، نباید خواننده توقع داشته باشه که برای او همه چیز در شعر، روشن باشه. و او بایک نگاه همه چیز

را احساس بکنه و بفهمه. من شاعر درهر لحظه از تاریخ عصارهٔ تاریخ را در خودم تحلیل برده‌ام. من حساسیت‌های تاریخی هستم. من همهٔ دیگران هستم، اما دیگری نمی‌تونه من باشه. و این آغاز فاجعهٔ بیگانگی شاعر بادیگری س... مفهوم تنهایی شاعر و هنرمند در این دنیا هم همینه: همهٔ دیگران بودن و هیچیک از دیگران نبودن. باز هم تکرار می‌کنم خب وقتی شاعر اینهمه را این جهان و این تاریخ را بخواد در یک شعر ترسیم بکنه خود به خود اون شعر، شعر ساده و آسانی از آب در نیامد. چون به دنیای بزرگ به اندازهٔ یک صفحهٔ کاغذ کوچیک شده. خب این دقت می‌خواد کنجکاو و موشکافی می‌خواد. گاهی هم ذره بین می‌خواد تا دیده بشه. می‌دونید اساساً شاعرانی که شعرشون را همه می‌فهمند، یا نثر می‌نویسن. نثر منظوم، یا لابد از بدیهیات حرف می‌زنند. چیزی هم که اصلاً سرشون نمی‌شه ایجازه. ایجازی که جزو ذات شعره و در ابهام شعر بسیار نقش داره. شعر بلندی مثل «سرزمین هرز» «الموت» یا «مرغ آمین» نیما شعر موجزیه و شعر کوتاهی مثل خیلی از شعرهای شاعران امروز ما، شعریه که موجز نیست. ایجاز به نحوهٔ بیان مربوط می‌شه و نحوهٔ بیان هم مربوط می‌شه به فرم. در شعر «مرثیهٔ رباب» این ایجاز و این نحوهٔ بیان و این فرم را بنظر من میشه عیناً دید. در این شعر من از فعل حتی المقدور استفاده نکردم. چون این هم یک راه دور شدن از منطق نثریه. سبتری مثل

شب همیشه نهای استخوانی تو بر لب همیشه مرگ

یک نمونه ایجازی است که منظومه و مربوط به نحوهٔ بیان می‌شه. شما فقط به حذف فعل و واژه «همیشه» که در حقیقت وظیفهٔ «فعل» را به عهده گرفته دقت کنید اونوقت متوجه این ایجاز خواهید شد و احتمال خواهید داد که بیان این مفهوم با منطق نثری در کمتر از چند سطر امکان

نداره. بنابراین این ایجاز با منطق دستور زبان و اسلوب جمله بندی معمول مغایرت دارد.

شعر «حرفی» با شعر «ساختمانی» فرق می‌کند. و این شعر ساختمانیه که چون مایه اش اصولاً برهنه، ناشناخته، ناپیدا و نامرئی، هیچگونه آگاهی قبلی نسبت به آن نیست. قالب می‌خواد تا شناخته بشه. یعنی ایجاز فضا از بهترین راه‌ها. که همان بیانهای موجز باشه و در ترکیب نهایی و شکل آخرین، بشه تصور و تجسمش کرد.

- همان اصطلاح «فضا» یی که قبلاً توضیح دادی

- بله ... ولی می‌خواستم به يك نکته دیگر هم اشاره کنم و آن اینکه در حقیقت با توجه به این اصل «فضا» ست و اعتقاد به شعر «ساختمانی» که برای من «سطح» هیچ نوع زیبایی ندارد. اصلاً انگار وجود ندارد. اما «حجم» چرا. مثلاً اگر تمام خطوط و نقوش «مسجد شاه» را بر سطح يك دیوار بزرگ پیاده می‌کردند، فکر می‌کنم اصلاً زیبا نبود. درست همان حالت شعر «حرفی» را داشت. مسجد شاه با این شکل نهایی که در مجموع دارد جالبه و انگار که يك شعره. شعریه که من دوستش دارم.

- فکر نمی‌کنی شعر خود تو چنین شعریه؟

- تصور می‌کنم. بهر حال شعر من ترسیم این حالتها این نگاهها این باورها این تجربه‌ها بوده، من نمی‌دونم چطور شده اینارو نوشتم. اینومی‌دونستین؟. من اصلاً روی میز تحریر شعر نمی‌نویسم. نمی‌تونم. وقت شعر نوشتن من آخرهای شبه. وقتی می‌خوام برم در عالم خواب حتی شعرهایی که صرفاً يك حرکت و تصور می‌شه در حین حرکت نوشته شده. مثل «مقصد شرابخانه شرقی بود» اینها را هم همان آخرهای شب

نوشته‌ام. یعنی دوباره حرکت روزانه‌ام را مرور کرده‌ام و ثبتش کرده‌ام.

- ممکنه در مورد این «حرکت» بیشتر توضیح بدی!

- ببینید مثلاً اگر می‌گم

و ناگه آن پرندۀ خونین

از قلب غر فیه‌های چراغانی

برشانهٔ نسیمی من افتاد

این را در همین حرکت به سوی «شراابخانهٔ شرقی» احساس

کرده‌ام. ولی همونوقت ننوشته‌امش. انگار نیمه‌های شب، کنار پنجره‌ام

ایستاده‌ام و عبور خودم را تماشا و تصویر کرده‌ام. این «حرکت» در همهٔ

«فصلهای زمستانی» دیده می‌شه، به‌طور خیلی ساده می‌تونین، بی‌هیچ

انتخابی در فصل آخر این کتاب ببینین. اینا که می‌خونم هر سطرش از

يك شعر جداگانه‌س:

از آنسوی مکاشفۀ بیشه سبز شد

بار دگر به حافظۀ روز بازگشت

در سایهٔ محاصرهٔ نرده‌های بام فرو می‌رفت

از شب که در همیشهٔ خود بود می‌گذشت

در مثنوی به‌خط موازی وزیدورفت

مرگک پرنده بود که برشانهٔ نسیم گذر داشت

آن کوچه را به یاد عبور تو خوانده‌اند

خب. شعر من ثبت همین حرکتهاست. موضوع خاصی ندارد. اصلاً موضوع ندارد. برخلاف خیلی از شعرها نمی‌شه در يك سطر گفت شاعر چی گفته. اصلاً خلاصه‌ش نمی‌شه کرد. شما مسجد شاه را چه جوری خلاصه می‌کنین. در مناره‌هاش؟ در گنبدش؟ یا در صحنش؟ تشکلی که همیشه من از آن حرف زده‌ام همیشه. در شعری که تشکل و ساختمان دارد، بندها که هیچ، اگر يك سطر یا حتی يك کلمه آن را هم برداریم به شعر لطمه می‌خوره. نمونه‌ی تعالیش شعر «حافظ» س. من به همین دلیل که روی کلمات حساسم. یا بهتر بگویم وسواسی‌ام. شاید هم بی‌جرات. به هر حال به راحتی نمی‌تونم هر کلمه‌ای را استخدام کنم. هر چند تك تك کلمات برای من هیچگاه چندان مهم نبوده‌اند. مهم همنشینی آنها بوده و روابط آنها با همدیگر. چون برای من هر کلمه، بخصوص در ارتباط با دو کلمه‌ی دوطرف خود، معنی نو و حتی شکل نو و «بار»های تازه پیدا می‌کنه و چهره‌ی دیگر خودشو نشون می‌ده.

همه این کارها با انتخاب و آگاهی قبلی انجام می‌شه؟!!

باید بگم این مربوط به تربیت ذهنی هر شاعره. ذهن هر شاعر به شکلی خاص متأثر می‌شه، کلمات به شیوه‌ای خاص در ذهن شاعر ترکیب و تصویر می‌شن و بعد روی کاغذ وضع تازه خودشون را نشان میدن. بنابراین این که می‌گی همه اینها با «آگاهی قبلی» به. باید بگم هم بله و هم نه. توضیح بدم. من مثلاً کنار زاینده رود قدم می‌زنم. رودخانه با تمام شکوهش، اشیاء و چیزهای اطرافش و حرکتش، موجش، پلهاش، در ذهن من اثر می‌گذاره - بارها و بارها اثر می‌گذاره تا یکبار به ضربه، يك انگیزه يك حادثه منو تکان بده. و وادار به نوشتن بکنه خب در اینجا آنچه می‌نویسم قبلاً در ذهن من، شکل خودش را گرفته، یعنی آن استخوانبندی شعر -

در طول روزها و چه بسا ماهها و سالها، شکل پیدا کرده و آماده شده که به صورت يك تکه متشکل بر روی کاغذ بیاد. تا اینجا من نمی‌دونم اون چیه. چه فضائیه با چه شکلی و چه معنی داره. تا وقتی که روی کاغذ ترسیم شد. اونوقت شکل نهایی خود شعر را بشون می‌ده و من یواش یواش می‌شناسمش و تدریجاً با زیورنش آشنا می‌شم و می‌فهمم چه می‌گه. یعنی محتوایش هم برام مشخص می‌شه. بنابراین به این اعتبار که تا يك شعر روی کاغذ شکل نهائیش را بشون نده، شاعر نمی‌دونه چه خلق کرده، «آگاهی قبلی» معنی نداره. ولی اگر به اعتبار تشکیل تدریجی يك شعر در ذهن شاعر، این «آگاهی» را معنی کنیم، بله. چرا. پس هر شاعری، یا دست کم من با توجه به تجربیات خودم اینطور تصور می‌کنم که يك شعر يك زندگی جنینی داره و بعد يك زندگی ابدی روی کاغذ، پس از اینکه متولد می‌شه. در حقیقت شکل اصلی اش را در ذهن گرفته. به بیان دیگر این شعر من که تصویر گر شه‌ای از فضای زاینده رود را درس می‌بینی، مدتها در ذهن من بوده تا سرانجام يك شب، شب سرایش شعر متولد شده. به همین لحاظ هم هس که فضاهای شعر هر شاعری خصوصیه. هر جا فضایی از رودخانه در ذهن من دیده بشه، همون زاینده رود. مقداری از اصل «محلّی بودن» هم در اینجا روشن می‌شه. «محلّی بودن» این نیست که آدم مثل يك نفر خارجی، به توریست باشه و روبرو بشه و حتی مثل يك شاعر توریست، که احياناً شعرهایی هم در توصیف جاهای مختلف شهر بگه. نه... وابستگی به محیط برای يك شاعر محلّی جور دیگه‌ایه. من همیشه با «زاینده رود» و «نقش جهان» و به طور کلی با اصفهان در تأثیر و تأثر ذهنی بوده‌ام. فضایی که در شعر من هس بار بزه کاریهای تصویری و بیانی و همین مفهوم «حرکت» و حتی نوع شکل‌پذیری، چه بسا متأثر از تأثیری که اصفهان بر من شاعر اصفهانی گذاشته. از رودخانه اش از مسجدش، از میدونش و از کاشیه اش.

یعنی انگار وقتی من دارم حرکت می‌کنم و خودم حرکت خودم را از پنجره می‌بینم، احساس می‌کنم، تصویرم درهمه جاهاپی که گفتم منعکسه. پس از به لحاظ هم می‌شه گفت کوشش برای یافتن فرم در حقیقت کوشش برای شناختن خود آدمه. حتی در شعر «مرثیه رباب» که علی‌الظاهر در مرثیه دیگری س. شما حالت فضایی این شعر را می‌تونین به صورت به دایره مجسم کنین. دوتا نشانه اساسی هستن در این شعر که حالت نوسانی دارن. و گویی دائماً در حال حرکت اند. یکی طرف راست یعنی «خورشید» و یکی طرف چپ یعنی «دریا». حرکتی ترازویی، که همه چیز را با خود بالا و پایین می‌برند. حرکت به طرف خورشید به نشانه عروج (صعود «ذره») و حرکت به طرف «دریا» به نشانه هبوط (سقوط «قطره»). و مرگی در قالبی متجسد، که در این دو خط در حال پوشیدنه و به صورت روحی مجرد در تلاش هس که دوباره قالبش را پیدا بکنه. تمام ساختمان شعر در حقیقت بر مبنا و محور این دوتا ست: خورشید و دریا. این «شکل» رو به انحاء مختلف در شعرهای دیگه من هم می‌تونین پیدا کنین. اصلاً درهمه شعرهای من فرم همان محتواست. و از نظر من شعری که بشود فرمش را از محتواش جدا کرد نمی‌تونه شعر واقعی باشه

از «مرثیه رباب» داشتی می‌گفتی و می‌خواستی نتیجه‌ای بگیری
— بله بله. قبلاً گفتم کوشش در یافتن فرم در حقیقت کوشش برای شناختن خود آدمه، و می‌خوام با استناد به «مرثیه رباب» این نتیجه را بگیرم و بگم که حتی در این شعر هم که در مرگ کس دیگه ایه، من اگه پوشیدن اون انسان را در زیر خاک دنبال می‌کنم، برای اینه که می‌خوام پوشیدن خودم را پس از مرگ تجربه بکنم.

در هر حال این آمیختگی و یگانگی و این استحاله را درهمه شعرهای من به اشکال مختلف می‌تونین ببینین. در اون شعر «سایه سراب» اگر

عظمت «مولوی» باعث می‌شه که شانه‌هاش تمام افق را در بر بگیره در حقیقت در بر نمی‌گیره، بلکه افق به هیئت شانه‌های او درمی‌آد. یا اصلاً افق شانه‌های او می‌شه. و خودش هم مثل خورشید از پشت شانه‌های خود طلوع می‌کنه اونجا که می‌گم:

گاهی که روز

از پشت شانه‌های تو آمد

تو آمدی

و عشق نام یافت

و این عشقیه که در همه شعرهای من هست. همون اشتیاق همه چیز شدن. شور و شوق و جنبش و جوشش برای رهایی. بله... وقتی در یکی از شعرهام می‌گم:

آه ای خدای خسته تنها

گاهی که بردگان همیشه

از شهر می‌گریزند.

در واقع نمی‌دونم کجا می‌گریزند ولی می‌دونم این گریزی است برای رهایی و لازمه رسیدن به این رهایی شور و شوقه و این تلاش، همون عشقه. عشقی که سرچشمه‌اش خود من هستم و همه این تصویرهای گونه‌گون خود منو ترسیم می‌کنن. پس همه شعرهای من در واقع می‌خواهن منو نشون بدن و بشناسونن. هم منو به عنوان يك شاعر و هم منو به عنوان نمونه‌ی متعالی يك انسان، يك انسانیت رهایی یافته. انسانیت آزاد. همون که مولوی و حافظ و فردوسی هم هر يك با ذهنیت خاص و زبان ویژه خودشون دنبالش بودن و ترسیمش کردند. و در حقیقت جز چهره خودشان نبود. شاعرانی که در مرکز دایره ن و همه دنیا روی شانه آنهاست. گویی آفتاب فقط اونها را می‌سوزونه و یخ فقط اونها را آب می‌کنه. به همین

احاطاس که اینها هیچوقت نمی‌تونسن شعر نغن. ولی مثلاً «عبدالواسع جبلی» و «ابوالفرج رونی» می‌تونسن.

بنابر این یکی از خصوصیات اساسی شعر واقعی - اعم از شعر کهن یا شعر جدید - همینست. یعنی شعری که شاعر واقعی از خودش جدا نیست. باهاش فاصله نداره. در شعر معاصر ما، به نظر من یکبار دیگه این فاصله برداشته شده. هر شاعر واقعی در شعرش پیداس. ما از شعر نیما و شاملو و امید و فروغ و آزاد می‌تونیم بیش یا کم اونها را بشناسیم. حتی «رؤیا» را دست کم به اعتبار زبان شعرش. بگذارید همینجا به یک نکته اشاره بکنم که موجب می‌شه روحیات این چند شاعر و شیوه کارشون بیشتر شناخته بشه، فرض کنید به هنرمندی صبح زود از کنار میدانی عبور بکنه که در اونجا دارن یک نفر را به دار می‌زنن. به اعتقاد من اگه هنرمند واقعی و تمام عیار باشه مطلقاً وانمیسه به دار نگاه بکنه و همون وقت حرفی بزنه، شکلی بکشه نوتی بنویسه، طرحی در ذهنش ترسیم بکنه و یا احیاناً فریادی بکشه، بلکه همچنان آرام از کنار میدون رد می‌شه. در حالی که لحظه به لحظه خودش را سنگین‌تر احساس می‌کنه. تازمانی که - چه بسا همون روز هم نباشه - آماده آفرینش بشه و چه بسا اصلاً در شعر یا نقاشی یا هر آفریده دیگه او هیچ اثری هم از دار دیده نشه. یعنی اگه نقاش در ذهنش تصویر گلی بوده که باید روی کاغذش می‌آورده حالا نمی‌آد از تصویر گل بگذره و مثلاً به جاش یک دار بکشه بلکه همون گل را می‌کشه ولی این دیگه گل پیش از دار نیست. یا اگه شاعر باشه چه بسا چنان تصویری از ستمگری یا مظلومیت یا مرگ می‌ده که تا آن زمان نداده باشه.

می‌دونین مسئله اون ضربس. هنرمند واقعی هر نوع واکنشی که نشون بده بر اساس وجود خودش. اوفشار طناب دار رازیر گلویش

احساس می‌کنه. انگار که اونابه دار زده‌ند. اونها که از من می‌خوان مسئول باشم توقع دارن به مجرد رسیدن کنار دار آماده‌شوم برای ایستادن بر روی کرسی خطابه و شعار. نه...! اون کار من شاعر نیس. اونها نمی‌دونن که هنرمند واقعی چه بخواد چه نخواد در مرزاون تأثیر و تأثر واقع شده. منتها نمی‌دونه واکنش اون بر روی کاغذ چه جوریه.

اما اگه از این چند شاعر نام بردم باید بگم البته نوع واکنش و تأثر اونها از يك حادثه فرق می‌کنه. اگر چه نمی‌تونم این رو هم نگم که متأسفانه گاهی شاملو را برهمن کرسی خطابه کناردار هم دیدم و «امید» را هم. و «رؤیا» را در حالی که داره نحوه به‌دارزن آن انسان را نگاه می‌کنه. یعنی نحوه قرار گرفتن طناب را در زیر گلو و انحناهای پاها و گردنی که خم شده است. یعنی مجموعاً فرم این حادثه را بر کاغذ می‌آرد و سبهری که چه‌بسا از بسیار سطرهایی که پیش از دیدن دار نوشته و بعد از دیدن دار هم خواهد نوشت، چند سطر هم به‌زبان خودش به این ماجرا اختصاص میده. و «آزاد» که از نظر روحیات بیشتر نزدیک به منم. خودش نمی‌دونه چه تأثیری گرفته و چه تأثیری داشته شعرش را ناخودآگاهانه می‌نویسه. و بعد منم که به عنوان يك منتقد حس می‌کنم خاستگاه این شعر چی بوده و چگونه روی او اثر گذاشته. و «فروغ» که ناگهان همه را بردار زده می‌بینه.

می‌دونین شاعر بزرگ اونیه نیست که بهمن خبر را بازگو می‌کنه اون‌ه که خبر را تحلیل می‌بره، خبر از صافی ذهن اش می‌گذره، شیره جانش می‌شه. می‌گن «مسئولیت»، «تعهد»، «التزام» و فکر می‌کنن اگه يك شاعر مدام خبرهای روز را عیناً بازگو بکنه، اونوقت شاعری است متعهد و ملتزم و اهل مسئولیت. نه... يك شعر، يك یا چند تصویر از يك «موقعیت». شاعری که موقعیت خودش را می‌شناسه، به موقیعت

خودش ملتزمه و چوین به موقعیت خودش بعنوان يك انسان، آگاه و این موقعیت رو به زبان خودش که زبان شعره ، ترسیم می کنه، پس حتماً مسئولیت خودش را احساس می کنه.

می دونین خصوصیات روحی ما ابرونی ها را بخصوص پس از قرن ششم و هفتم با حمله ترکان و مغولان و بعد صفویه، که تاریخ اون را به صورت عینی کشت و کشتار و گریه و روضه بازگو کرده، در طول قرن ها به صورت «ژن» با وجود ماعجین شده. من شاعر برگردان اون عصاره ای از غم هستم که از بدو حوادث تاریخی در بشر بجا مانده و این همون استشعار به موقعیته. کار هنر از غفلت در آوردنه. من اینچنین موقعیتی را ثبت می کنم و سند می گذارم اینده مسئولیت واقعی يك شاعر. يك مسئولیت هنرمندانه.

شعر: زبان بیگانه...^۱

در بحثی که پیرامون شعر کهنه و نو در گرفت. نظریاتی منعکس شد که لزوم طرح مباحثی اساسی را درباره شعر نو که مورد انتقاد قرار گرفته است. پیش آورد. در این رهگذر چند مقاله تحلیلی تاکنون منتشر کرده ایم، سه شاعر نوپرداز نیز در آغاز بحث: نظریاتی داده اند، منتها این ضرورت احساس می شد که به دور از برخوردهای فردی شاعران معاصر به طریق منطقی و مستدل، در دفاع از لزوم و ماهیت شعر امروز از سویی و یحتمل انتقاد بر محتوا و شکل شعر کلاسیک از سوی دیگر، وارد بحث شوند. این بود که بطور کاملاً اتفاقی دیداری با «احمد شاملو» و «محمد حقوقی» دست داد که در این دیدار، بی-

۱- این مصاحبه بوسیله آقای پورجعفر با «احمد شاملو» و «محمد حقوقی» (با توجه به یادداشت بالا) در بحران چارو جنگال مکرر شعر نو کهنه، صورت گرفته و در روزنامه «کیهان» شنبه بیست و سه بهمن ماه ۱۳۵۰ به چاپ رسیده است.

شعر: زیان بیگانه ... ۳۶۵

آنکه قصد هیج معارضه‌ای باشد، مسئله شعر کهنه و نو
مورد بررسی قرار گرفت.

«روزنامه کیهان»

- برای شروع گفتگو بهتر است به این مسئله بپردازیم که شما شعر
امروز را چگونه توجیه می‌کنید و اصولاً از نظر شما معیارهای
لازم برای فهم این شعر از چه مقوله است

م.ح- بارها فکر کرده‌ام که چرا شعر امروز، یا شعر این زمان را بسیاری
که خودشان سال‌ها در کلمه و کلام تمرین کرده‌اند، نمی‌توانند
بفهمند. و بالاخره بر من مسلم شده است که برای اینان، این زبان
بیگانه است. همچنان که برای اغلب دست‌اندرکاران شعر امروز
و مدافعان این شعر، زبان سنت پرستان، بیگانه است. به عبارت
دیگر، این هردو به دو زبان بیگانه حرف می‌زنند.

۱.ش- البته با کلمات مشترک

م.ح- البته، این است که فکر کردم اگر آدم بخواهد در این بحث وارد
شود و به نتیجه‌ای برسد، تنها راهش این خواهد بود که مقدماً
مشخص کند که این دو زبان بیگانه باهم چیست؟

- همان نمی‌کنم بشود گفت که همه آدم‌های این دو طرف نسبت
به زبان هم بیگانه باشند.

۱.ش- چرا ... چرا ... کاملاً بیگانه‌اند.

م.ح- بله ... به دلیل پاسخ‌هایی که در این دو هفته اخیر به سنت پرستان
دادند. و باز هم به دلیل اینکه اگر بیگانه نبودند پاسخ نمی‌دادند.
زیرا از قبل می‌دانستند که سنت پرستان نمی‌تواند این حرف‌ها
را بفهمند. مگر اینکه به زبان قابل فهم برای آنها باشد. و این،

امکان پذیر نیست جز اینکه بتوانند از زاویه «دید» سنت پرستان به شعر نگاه کنند. یعنی زاویه «دید» آنها را بشناسند و بعد با آنها به بحث بپردازند.

- لازم‌هاش این است که خود قبلاً دارای زاویه دید مشخصی باشند و به قطع و یقین بدانند که چه می‌گویند

م.ح- کاملاً همینه‌طور است. اما این زاویه «دید» مجموعاً با شناخت دو اصل روشن می‌شود. یکی اصل «سخنوری» و دیگر اصل «مضمون سازی»، که در نظر اینان دو معیار اصلی شعر شناسی است. به این معنی که اینها اگر در اثر هنری یا ادبی این سخنوری یا مضمون سازی را ندیدند، فوراً می‌گویند این شعر نیست. و اگر کم دیدند، می‌گویند ناقص است. و فقط وقتی تحسین می‌کنند که به صورت کامل یا این مضمون سازی را در غزل و یا این سخنوری را در قصیده و مثنوی و انواع دیگر نظم ببینند. آنوقت می‌گویند این شعر شاعری است استاد. والا...
ا.ش- اگر هم هر دو باهم باشند که می‌گویند نابغه است.

- با معیارهایی که به دست دارند قطعاً به خودشان حق می‌دهند

ا.ح- و به همین دلیل حرف شاملو هم، ایشان یا به قصیده سرایی مشهورند یا به غزل سازی.

و اما تعریف این دو اصطلاح یعنی سخنوری و مضمون سازی چیست؟! «سخنوری» یعنی نهایت استحکام و انسجام کلام موزون. البته روی این کلمه «موزون» دقت کنید. چرا که مثلاً شعری مثل شعرهای اخیر شاملی که در نهایت سخنوری است چون بی وزن است مورد قبول

اینان نیست. در صورتی که اگر او به قید تساوی طولی مصرعها تن در-
می داد، از سالها پیش او را استاد می خواندند. زیرا

— ممکن است برای این سخنوری مثالی بنمیدویا بهتر بگویم بیشتر
توجیهش کنیم!

ا.ح- بلکه حتماً. این سخنوری به اعتبار دو عامل صورت می گیرد. البته
در شعر قدیم. یکی عامل قافیه و یکی عامل وزن، یعنی تساوی
طولی مصرعها. عامل قافیه اش مثلاً این چند بیت از يك قصیده
قائمی:

ای وزیری که صدر قدر ترا

هست نه خورگه بسیط، نشاط

تو مطاعنی و کائنات مطیع

تو محیطی و روزگار...

ا.ش- مخاطب.

م.ح- بلکه پیدا است دیگر.

قهر تو موجب ملال و محن

مهر تو مایه سرور و نشاط

صاحباً بنده تو قائمی

که کمین چاکرش بود ...

ا.ش- و طواط. و البته اگر مصراع بود: که کمین چاکر تو بود ...
آنوقت چاکر «نشاط» می شد، که منظور «نشاط اصفهانی»
است.

م.ح- بلکه دیگر... صرفاً به خاطر اینکه قافیه ها فرمانروایی می کنند.
چنانچه اگر مثلاً قافیه ها «آرام» «ناکام» بود، حتماً چاکر قائمی هم

«خیام» می‌شد. «خیام» بزرگ و نه «وطواط» کوچک. خب می‌بینید که این چند ده بیت را در حقیقت قافیه‌ها ساخته‌اند و نه ناظم که فی الواقع واسطه‌ای بوده است برای انجام اوامر قافیه‌ها.

۱. ش- من این را یکبار به حل جدول کلمات متقاطع تشبیه کرده بودم که عمودیش درآمده و افقی اش يك حرفش در نیامده است.
 م. ح- بله. و به حکم همین تحمیل قافیه‌هاست که به نظر من این دسته از شاعران بیت‌ها را از دست چپ می‌نویسند یا بهتر بگویم می‌سازند. در صورتی که شاعران واقعی حتماً از راست به چپ، یعنی به طور طبیعی می‌نویسند.

و اما عامل دوم یعنی وزن و تساوی طولی مصراع‌ها. که این به دو علت بستگی دارد. علت اول این است که اگر مفهوم مورد نظر شاعر کوتاه‌تر از قالب يك بیت بشود، در این صورت آن را با کلمات زائد پرمی‌کند. همان که امروز يك صنعت بدیعی است شکل خویش با نام «حشوملیح» و شکل ضعیفش «حشوقبیح». مثلاً مصراع دوم این بیت سعدی که حشو ملیح است:

چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد
 که رحمت بر آن تربت پاک باد
 - «میاژار موری که...»

و اما علت دوم. وقتی که مفهوم منظور شاعر بیش از قالب يك بیت یا مصراع، به کلمه نیاز دارد. در این صورت شاعر ناچار است که قسمتی از آن را در بیت بعد یا در مصراع بعد بگنجانند. و این مهمترین عاملی است که نیما را به فکر شکستن این تساوی طولی انداخت. باز هم نظیر این بیت معروف سعدی که «امید» هم در یکی از مقالاتش به آن استناد

کرده است:

دو چیز طیره عقل است دم فرو بستن
به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

که «به وقت گفتن» دنباله «دم فرو بستن» است. در صورتی که این بیت طبیعتاً باید سه مصراع می شد. به این ترتیب:

دو چیز طیره عقل است
دم فرو بستن به وقت گفتن
و گفتن به وقت خاموشی

و اما مضمون سازی، که بیشتر در غزل مطرح است و البته رواج کامل آن مربوط می شود به بعد از زمان حافظ. آنچنان که مقداری مصالح از بیش معلوم را با هم ترکیب می کنند و در نتیجه، روابط قراردادی خاصی را تحویل می دهند. مثلاً وقتی مضمون ساز می خواهد درباره «زلف» معشوق غزل بگوید، فقط از بیست سی کلمه مقرر و قرار دادی استفاده می کند. کلماتی نظیر زنجیر - دیوانه - شب - قصه - کوتاه - دراز - کج - راست - حلقه - تار - پریشانی - عمر - شانه - دل - مجنون و از این قبیل کلمات. مثل اینکه اینها تنها کلماتی هستند که از ازل برای توصیف «زلف» در اختیار مضمون ساز قرار داشته اند، تا او از نحوه ارتباط این کلمات که تازه اینهم قراردادی است، فلان بیت یا فلان قطعه را در توصیف «زلف» بسازد

۱. ش. و تازه این را هم بفرمائید که البته انگار برای مضمون سازی جز معشوقه و مسائل مربوط به او، کمترین دستاویز دیگری وجود ندارد. برای مضمون ساز، معشوق و برای سخنور، ممدوح.

م. ح. - مثلاً به این بیت توجه کنیم:

سخن از زلف تو گویند دل و شانه بهم

می نمایند دو گمگشته ره خانه بهم

از ابتدا قرار بر این شده است که جای دل عاشق در زلف معشوق باشد. چون دل عاشق دیوانه است، دیوانه را هم باید به زنجیر بست. و طبیعی است که موهای معشوق بیش از دیگر اعضای او به زنجیر شباهت دارد. بنابر این جای دل در موی معشوق است. همچنان که شانه مخصوص موسست. شاعر از این «قرارداد» استفاده کرده و بنا توجه به پیچاپیچی زلف، این مضمون را ساخته است که شانه و دل در این راهای خم اندر خم تار، خانه خود را گم کرده اند، که البته همه این مناسبات از «دید» قراردادی آنها زیباست و واقعاً از این زیباییهای قراردادی لذت هم می برند و آن هم آنچنان که فراموش می کنند اگر قضیه را تجسم کنند چقدر مضحك می شود. تصورش را بکنید. وقتی که «دل» عاشق و «شانه» معشوق دارند در پیچ و خم زلف دنبال خانه شان می گردند.

ایش - و در عین حال دلشان هم بهم نمی خورد از اینکه پیش از آنها هزاران هزار بار هم مطالب گفته شده. و این را به سبب شگفتی و تعجب م. ح. - حال در نظر بگیرید یکی امروز ناگهان با این بیت روبرو بشود. آدمی باسواد ولی غافل از این فوت و فن ها. فکر می کند چه واکنشی نشان می دهد. من مطمئنم چون ذهن او ذهنی قراردادی نیست، اصلاً نمی تواند مفهوم بیت را بفهمد. يك مثال بهتر بزنم مثلاً این بیت: *يا لعلها عينا ما عينا في وجهه ان زلفه علة وسادة* مو شکافی ها در آن اندام زیبا کرده ام

خمس را با کمر را در میان زلف پیدا کرده ام

فکر می کنید همین شخص مورد مثال از این بیت چه می فهمد. یقیناً هیچ. چون با قراردادهای اولیه آشنا نیست، طبیعی است وقتی از

قبل نمی‌داند در شعر فارسی کمر را (به اعتبار باریکی) به موی تشبیه می‌کنند نباید هم بفهمد کمر را (که مویی است باریک) از میان انبوه موها پیدا کردن چه معنی می‌دهد و چقدر دقت می‌خواهد (با توجه به ترکیب «موی شکافی» اعم از معنی حقیقی و مجازی‌اش) تا بتوان موی کمر به آن باریکی را در میان زلف‌ها پیدا کرد. و انگهی وقتی برای او اینهمه را توضیح دادی و او علی‌الظاهر این روابط را هم پذیرفت، تازه خواهد گفت: «خب که چی؟». در صورتی که برای آنها که با این قرارداد آشنا هستند و با آن خو کرده‌اند بسیار هم لذتبخش و زیباست.

خب، حالا می‌توانیم با اشاره‌ای به وضع و نحوه کار انجمن‌های ادبی، که هم به سخنوری توجه دارند و هم به مضمون‌سازی از این حرف‌ها نتیجه بگیریم تا بعد به اصل موضوع پردازیم.

شما اگر در این انجمن‌ها شرکت کنید، جایی که گوش تا گوش استاد و غیر استاد نشسته‌اند و مثلاً شنونده این دوبیت بشوید:

ای که نشانی بمقام دوستان خویش را

نازنین ای آنکه تو در چشم جانانه‌ای

در شگفتم از نظاهر کردنت در دوستی

ای که هر شب تا سحر گه شمع یک کاشانه‌ای

خواهید دید که ریش سفیدان و باسابقه‌ها و اساتید انجمن خواهند گفت: این «سست» است. این «صاف» نیست. و احیاناً با دخالت‌هایی این دوبیت را به اصطلاح تصحیح و به قول خودشان «صاف» می‌کنند یعنی زوائد و حشو‌ها را می‌زنند، مثلاً می‌گویند در بیت اول ضمیر «تو» زائد است و باید برداشته شود و در بیت دوم کلمه «ایک» بیجا است. و به جای آن فی‌المثل باید کلمه «آن» یا «هر» را گذاشت و عاقبت این دوبیت را اندکی پرداخته‌تر به این صورت درمی‌آورند:

ای که شناسی مقام دوستان خویشان
 نازنین ای آنکه در چشمان ما جانانه‌ای
 در شگفتم از تظاهر کردنت در دوستی
 ای که شبها تا سحر گه شمع هر کاشانه‌ای

بگذریم که باز هم چنانکه باید «صاف» نیست و با استعمال کلمات و ترکیباتی نظیر «تظاهر کردن» و... از سست هم سست تر است. در هر حال وقتی يك ناظم مبتدی آنقدر توانایی پیدا کرد که مطلقاً این حشوها و زوائد را در ابیاتش به کار نبرد و همچنین از امثال اصطلاحات و ترکیبات «تظاهر کردن» و دیگر نشانه‌های سستی و ناتوانی فارغ شد، از آن به بعد او را با تجربه می‌شناسند و کم کم پس از سالها به او درجهٔ استادی اعطا می‌کنند. و اگر او به درجه‌ای رسید که دیگر نه امثال آن دوبیت که مثلاً نظیر این دوبیت را گفت، به او خطاب استاد می‌کنند:

به جان عزیز شمارم غم عزیزی را
 که بی دریغ گرامی ترش ز جان دارم
 صفای صبح از آن رو بود به ساحت دل
 که فیضی از نم اشك سحر گهان دارم

زیرا دیگر ضمائر زائد و حروف اضافهٔ زائد یا کلمات و ترکیبات سست و زبان عوام در آن نیست. و این نشان می‌دهد که این دوبیت نتیجهٔ مدتها سر مشق گرفتن است. در هر حال «انجمنی» ها اینها را دلیل مهارت و استادی او می‌دانند و دیگر کاری ندارند که این مضامین هزاران هزار بار تکرار شده است.

باتوجه به این توضیحات و شناخت این نوع تحمیلها و قراردادهای حال اگر سیر تحول شعر در دوره‌های پس از عصر حافظ را مرور کنیم، انبوه این قراردادهای در عین حال که به وحشتان می‌اندازد از این

ضرورت هم حکایت می کند، که بنابراین باید سرانجام کسی می آمد و همه این ضوابط و قواعد را درهم می شکست. بخصوص که باید توجه داشت که تازمان حافظ اگر هم این صنعتگریها بوده بی شک اصل قضایا نبوده است. تا آنجا که باجرات می توان گفت حتی در کار فنی ترین قصیده سرایان ما امثال «انوری» هم باز مقداری نشانه های خلاق طبیعی شعر وجود دارد. اما از زمان حافظ به بعد دیگر چنین نیست. بلکه صرفاً برای هر شاعری بیش از هر چیز سخنوری و مضمون سازی مطرح است. یعنی عنایت به آن تحمیل ها و رعایت آن قراردادهای و این جریان به جز شیوه هندی که جای حرف بسیار دارد و جایش در اینجا نیست، تا آنجا پیش می رود که از زمان افشاریه به بعد دیگر شعر، صدرصد برده این تحمیلات و قراردادهاست. برای مثال فلان مضمون ساز صرفاً به قصد رعایت یکی از صنایع بدیعی خال معشوق را بهانه می کند و بیتی می سازد.

۱. ش. — معشوقی که چه بسا نبوده و احتمالاً خال نداشته.

م. ح. — خب ... به فرض داشتن خال هم، مسلم است که بیش از این که خال برای او مطرح باشد رابطه خال با توجه به صنعت مراعات النظیر در دایره همان قراردادهای مطرح است.

۱. ش. — بگذار من راحت کنم. غرض «حتموقی» این است که اگر زلف معشوق چین چینی و زنجیروار تصور نشود (حتی اگر صاف صاف باشد) چطور شاعر بینوا دلش را به دیوانه تشبیه کند. یا اگر خالی برایش در نظر نگیرد چطور بگوید که مرغ دلم به دام افتاد. و اگر اینها را نگوید، چطور با آن قراردادهایی که مجموعاً به اصطلاح فرهنگت شعری اش را تشکیل داده، عشقش را نشان بدهد، و اگر نشان نداد، چطور می تواند بگوید که شاعرم، حتی اگر نه عشقی وجود داشته باشد و در نتیجه نه مؤسسی و نه

خالی و اما آن بیت این است. زمان خال چون عدس متن تنها نخود پیرانچم کو آن کسی که چرن ماش مایل به آن عداس نیست بینید! خال احتمالا «نداری»ی معشوق را به عدس تشبیه کرده لابد چون درشت بوده، ولی چرن خال بهانه‌یی بوده است که به هر حال به عدس تشبیه شود، صنعت «مراعات النظیر» و به اعتباری «التزام» به او حکم کرده است که باید از دیگر جوابات یعنی «ماش» «نخود» و «برنج» هم استفاده کند. چون غرض اصلی «تناسب» و «مراعات» اینهاست و نه دوست داشتن خال معشوق = غرض اینست که شؤندگان در انجمن بگویند به به - چه خوب از صنعت مراعات النظیر آنهم با «جناس» «نخود و نه خود» «برنج و به رنج» و «ماش» و «ماش» (= ما آن را یا ما اورا) استفاده کرده است. بازی این است وضع شعر پس از حافظ...
 ۱. ش - اینجا من باید توضیحی بدهم. اینکه حقوقی مدام از حافظ اسم می‌برد، در واقع شیرینکاری می‌کند. اگر هنگام صحبت از قراردادهای شعری قدیم بیشتر نام حافظ یا شعر او تداعی می‌شود، تصور می‌کنم به این جهت است که حافظ به سبب عمق عجیب شعرش، ناچار با پرداخت به مسائل قراردادی و ظاهر سازی‌های شعری، یک نوع تعادل وجود می‌آورده. شاید هم یکی از رندی‌هاش این بوده که در آن زمان قوا و بلا زیر این پرده، تفکر تندش را پنهان کنند. در نتیجه کسی که نمی‌تواند به عمق فکر او برسد ناگزیر به ظاهر شعرش نگاه می‌کند و او را شاعری می‌بیند که زیباترین نمونه‌های جناس، تشبیه، تناسب، قرینه سازی، مراعات النظیر و چه وجه را رعایت کرده است. یعنی از مفهوم که بگذریم تمام

آن مسائلی که يك هيچ و بوج را به صورت يك شاهکار درمی آورد،
و این تمام چیزی است که «جوجه غزلستان» از حافظ درک
می کنند. (و گاهی لاجرم به اقتراح هایی از این نوع برمی خوریم
که: حافظ بزرگتر است یا سعدی) و نه بیش. حافظ برای من،
برای حقوقی و برای همه آنهایی که از روی بایستی به شعر
پرداخته اند، البته به زعم آن آقایان: شعر نو، همان است که نیما
گفت: «عجوبه خلقت انسانی و عجیب ترین شاعر روی زمین»
این را در خاشیه گفتم که اشتباه نشود.

م.ح. - با همه اینها وقتی همین صنایع بدیعی را هم در شعر حافظ و اشعار
اینها مقایسه کنی، یعنی بی توجه به اندیشه و زبان حافظ، خواهی
دید تفاوت از کجا به کجا است.

بگذریم. وقتی سنت پرستان با این معیارها و این اعتیادها تربیت
شده اند آیا توقع بجائی است که شعر واقعی، شعری را که همه این قرار-
دادها را درهم ریخته و طرحی نو افکنده بپذیرند و بفهمند. و آیا با توجه
به دواصل سخنوری و مضمون سازی که توضیح داده شد، ما حق نداریم
امثال این احکام را صادر کنیم که چرا مثلاً دکتر حمیدی بیشتر سخنور
است تا شاعر. یا فروغ فرخزاد بیشتر شاعر است تا سخنور و مضمون ساز
یا چرا مولوی صرفاً شاعر است و نه سخنور و چرا حافظ هم سخنور
است و هم شاعر یا شاملو به عنوان يك شاعر واقعی امروز به همین ترتیب
و چرا امثال «غنی» و «صائب» و «کلیم» اغلب مضمون سازند تا شاعر؟.

- خوب حالا به من مجال بدعید بگویم، آنچه شما شاعران امروز
به عنوان طرح تازه در شعر ارائه داده اید دارای چه کیفیتی است
و آنچه آورده اید تصور می کنید منطبق با مقتضیات زمان است؟

ج.م- جواب این است که «طرح تازه» به مسائل فنی شعر مربوط می شود و مسائل فنی شعر به اشکال و فرمهای گونه گون شعری و این فرمها نیز به زندگی انسان قرن بیستم و درگیریهای شاعر با خصوصیات عینی و ذهنی زمانه ما و تصدیق می کنید که اینهمه فرصتی دیگر می طلبد. چون در حقیقت آنچه امروز گفتیم مقدمه ای است برای آنچه از این به بعد باید بگوئیم.

۱.ش- و واقعاً اگر حس می کنید که این حرفها بالاخره بتواند دست کم برای آن کسانی که حقانیت مسائل مربوط به زمان خودشان را (واژه آن جمله شعر امروز را) حس می کنند اما نمی توانند جواب قانع کننده ای ارائه بدهند، راهی به دهی می برد، حرفی نیست. ادامه می دهیم. حرف می زنیم. دلیل می آوریم. حتی به زبان خود آنها. اما اگر نخواهند جواب حسابی خود را بشنوند و این هایهوی از جاهای دیگری آب خورده باشد، دیگر آنوقت است که باید گفت: سروخشت!

شعر: اعتراض شاعر ۱۰۰۰

— شما که شاعر و معلم ادبیات هستید چطور اصطلاحات ریاضی و نجوم مثل «زوایا و مدارات» را برای کتاب خود انتخاب کرده‌اید؟!

— به چیزی که ربط ندارد نجوم و ریاضی است. غرض از نامگذاری «زوایا و مدارات» این بوده که خواننده گوشه‌ها و زاویه‌های مشخص و مدارهایی را که حرکت ذهن من بر آنها بوده است بشناسد. نام «فصلهای زمستانی» را هم از این رو انتخاب کرده‌ام که نشان دهندهٔ سرماهای درون و فصلهای سرد دورهٔ خاصی از زندگی من است.

— چرا شعر می‌گوئید چه انگیزه‌ای شما را وادار به سرودن شعر می‌کند؟

— جواب این سؤال کار مشکلی است. اما به‌طور ساده باید بگویم که شعر گفتن در اختیار شاعر نیست. برای هر شاعری احساس

۱— این «مصاحبه» خانم «مینو وزیری» است با صاحب این سطور که نخستین بار با نام «حقوقی، شاعر و منتقد شعر» در مجله «پیک جوانان» سال ۱۳۵۳ شمارهٔ به‌جواب رسیده است.

سرایش از ایام کودکی پیدا می‌شود و حالت مشخصی هم ندارد. آدم ناگهان دچار حالتی می‌شود. موسیقیدان این حالت را با نت ثبت می‌کند. نقاش با خط و رنگ و شاعر با کلمات. می‌دانید من در يك خانواده مذهبی بزرگ شده‌ام و همواره با حالاتی روبرو بوده‌ام کاملاً پیچیده، که نمی‌شود به‌صراحت و وضوح تحلیلشان کرد. اولین شعری که گفتم تازه فهمیدم که باچه حساسیت‌هایی بار آمده‌ام. یعنی اولین شعر من این را نشان داد و بعد هر شعر دیگرم مقداری از روحیات خود و خانواده‌ام را بیان کرد و به این ترتیب به‌طرف شعر کشیده شدم. مثلاً حساسیت روی «مرگ». اگر بگویم در خانه‌ما «مرگ» هم يك چیزی بوده است مثل زندگی، اغراق نگفته‌ام. چه‌جوری بگویم. در خانه ما تقریباً نیمی از مکالماتی که شبانه‌روزمی‌شد مربوط به مردگان بود. و البته آخرین مرده سهم بیشتری در این مکالمات داشت. بنابراین من از دوره کودکی شنونده این مکالمات بوده‌ام و هم بیننده و تماشاگر زنده‌هایی که به‌نوبت می‌مردند و از فردای آن روز تا مردن زنده‌ای دیگر بیشترین سهم را در این مکالمات داشتند. مرگی که در هر شعر من چهره‌ای یا حرفی یا یادی از آن را می‌بینید؛ بدلیل همین وضع خاص خانوادگی بوده‌است. منتها باید این را هم بگویم که بتدریج «دید» من نسبت به «مرگ» با «دید» خانواده‌ام فرق کرده است. مرگی که من از آن سخن می‌گویم، نفی زندگی نیست، دنباله و ادامه زندگی است درست برعکس «دید» خانواده‌ام. چرا که برای آنها این جهانی است موقت و می‌توان گفت دوره آمادگی است برای زندگی در جهان دیگر. شعری دارم با نام «مرثیه‌ای برای رباب». وقتی که «رباب» مرد، مرگش چنان در من اثر گذاشت که گویی این من بوده‌ام و لاجرم در این شعر این منم که زیر خاک رفتن و استحال با خاک و حالت‌هایی و رسیدن به جاودانگی را تجربه می‌کنم. جاودانگی به‌معنی آمیختگی با

طبیعت و بی‌زوالی و شکل دیگری از وجود البته.

۱- نقطه نظر ها و انگیزه های تان را می توانید تشریح کنید؟

انگیزه هایم همین حساسیت هاست که عرض کردم. زندگی، مرگ، حالت شادی و حالت غم. و نه انگیزه های من، که انگیزه های همه شاعرانی که «شاعران روز» نیستند «شاعران همیشه» اند.

می دانید شاعر از زندگی ساکن و راکد راضی نیست. انسانی است که اساساً به نظام طبیعت اعتراض دارد. ناراضی است و ناخرسند و همین است که به او جهش و نیرو می دهد و موجب می شود با جهان و زندگی و مرگ، مدام برخورد کند. برخوردی به عنوان آمادگی برای تصویر و ترسیم یک شعر، که معمولاً بایک ضربه شروع می شود - یک ضربه شاد یا غمگین که می توانید اسمش را الهام بگذارید! متناهی شاعری که بیشتر از بدیها و غمها متأثر شود طبیعی است که عدم رضایت و پر خاشگیری او نیز نسبت به هر چیز و هر محیطی که او را دربر گرفته، بیشتر دیده خواهد شد، و برعکس در شعر شاعری که بیشتر خوبی و شادیها متأثرش کند، این پر خاشگیری را یا کمتر می توان دید یا اصلاً نمی توان دید. من شخصاً در معرض هر دو ضربه - چه شاد چه غمگین، دست به قلم می برم ولی نهایتاً به یکجا می رسم. چون اصل در شعر من فرم آن است که مرا می شناساند و ارضا می کند. من به حرف زدن مستقیم درباره غم و شادی اعتقاد ندارم و به نحوه بیان و پرداخت فضای شعر اهمیت بسیار می دهم. به نظر من این نحوه بیان است که اصل موضوع را - که برای همه یکی است - عمق می دهد و برق می اندازد. من وقتی نقطه حرکت شعر را پیدا کردم یعنی آن حالت خاص سرایش را در خودم احساس کردم، آنوقت همراه مصراع های شعر، حرکت می کنم و در حین

این حرکت است که شعر تدریجاً شکل می گیرد تا ساختمان نهایی اش را پیدا کند. بنابراین فکر می کنم که عوامل و انگیزه ها برای همه شاعران به طور یکسان وجود دارد. منتها نحوه برخورد با آن عوامل و انگیزه ها و ترسیم حالات بر روی کاغذ، در شاعران مختلف یکسان نیست. از همین روست که مثلاً شعر «نصرت رحمانی» با «فریدون مشیری» و شعر «شاملو» با «نادرپور» و شعر من با شعر همه آنها فرق می کند.

من همیشه در نقدهایم توصیه کرده ام که هر شاعر باید زبان خاص خودش را پیدا کند تا خواننده شعر از نحوه فرم و تکنیک و برخورد او با کلام، شعر شاعر را تشخیص دهد و شاعر را در آئینه شعرش ببیند - مثل حافظ. مثل نیما.

- آیا شعر شما متأثر از شعر نیماست؟ به مبانی و اصولی که او آورد معتقد هستید؟ و اصولاً وزن و قافیه در شعر شما چه نقشی دارد؟

- شعر من متأثر از راه نیماست ولی نه متأثر از شعر نیما - چون دو نوع شعر است با دوزبان و دو فضا. ضمن اینکه به مبانی و اصولی که نیما آورد معتقدم - البته به طور کلی و در برابر شعر کلاسیک و نه شعر بطور اخص - و اما وزن و قافیه، من وزن را ذاتی شعر نمی دانم. وزن عرض است. شعر باید جوهر خاص خود را داشته باشد جوهری که به اعتبار آن شعر تعریف می شود. من بسیاری از شعرهای شاملو را که وزن ندارند از بسیاری اشعار موزون امروز به تعریف شعر نزدیک تر می بینم. زیرا آن جوهر در شعر او بیشتر برق می زند. در شعر، اصل اساسی و مهم اینست که اول شعریت و جوهر شعر را در آن بتوان دید و الا اگر از لحاظ مضمون و محتوا هم با ارزش باشد برای من اهمیت ندارد، چرا که این

گونه مضمون‌ها را در قالب «مقاله» بهتر می‌شود بیان کرد و مؤثرتر هم خواهد بود. و اما قافیه، می‌دانید که قافیه، کلمه‌ای است که در آخر مصرع‌ها یا ابیات می‌آید تا قسمت‌های مختلف شعر را بایکدیگر ربط دهد و احیاناً از نظر آهنگ، به موسیقی شعر نیز کمک کند. ولی اگر ارتباط ابیات با فرم خاصی که به کار می‌بریم به دست آمده باشد، قافیه دیگر از فرم ندارد. و اگر این ارتباط لازم در فرم شعر حاصل نشد، شاعر ناچار است یا دست کم بهتر است از قافیه استفاده کند. من در تقریباً در شعرهایم نمی‌دانم چرا در اینجا از این قافیه استفاده کردم و در آنجا نه... یعنی ضمن سرایش این آگاهی را ندارم. پس از اتمام شعر است که متوجه خواهم شد چرا در اینجا قافیه آمده است و آیا ضرورت داشته است یا نه و اگر نه، حذفش می‌کنم. البته بطور معمول ذهن من از خط مسیر محتوایی که شروع کرده‌ام خارج نمی‌شود. یعنی کل شعر دایره‌ای است که ذهن من در این دایره چرخ می‌خورد و در حقیقت يك يك مصرع‌ها شعاع‌ها و قطرهای این دایره‌اند و وقتی اینطور بود طبیعی است که به‌طور مجرد و مستقل نمی‌توانم به قافیه فکر کنم. در مورد وزن هم باید بگویم. فقط يك شعر بلند بی‌وزن چاپ کرده‌ام (در مجله «جگن» فریدون گیلانی (سالهای ۴۲-۴۱) و الا همواره به وزن پایبند بوده‌ام. یعنی نمی‌توانسته‌ام نباشم. البته وزن را به خاطر سهولت ارتباط دیگران با شعر به کار نمی‌برم. من اصولاً در لحظه سرایش شعر، موزون می‌اندیشم. یعنی شعر با وزن خود به ذهنم می‌آید. ضمن اینکه گاهی دشواری‌هایی هم از نظر وزن پیدا می‌شود که وقتی روی کاغذ آمد تصحیح می‌کنم. و جالب اینکه گاهی این تصحیح بر اتم تخیل هم ایجاد می‌کند و در این میان کلمه‌ای به ذهنم می‌آید که خود موجد تصویر تازه‌ای است و روح تازه‌ای به شعر می‌بخشد. ولی در مجموع، وزن آزادی به کار گرفتن لازم‌ترین لغات را

محدود می‌کند. یعنی دست شاعر را در به کار بردن مناسب‌ترین کلمات چنانکه باید آزاد نمی‌گذارد.

- شما کار شاعری را با شعر قدیم شروع کردید و می‌دانیم که در قصیده سازی شهرت دارید. چه شد که راحتان را عوض کردید؟
آیا با شعر نو بهتر می‌توانید مسائل ذهنی و عاطفی خود را بیان کنید؟!

- بارها گفته‌ام که خانواده من اگر مذهبی بودند اهل شعر هم بودند. من از کودکی بادیوان‌های شاعران قدیم سروکار داشتم. عموی داشتم که تا سال ۱۳۴۰ که زنده بود همواره راهنما و مشوق من بود. می‌گفت هم قصائد قاآنی را بخوان هم غزل سعدی را. من در مرز میان این دو نوع شعر بود که توقف کردم و اندیشیدم و سرانجام به این نتیجه رسیدم که شعر قاآنی اصیل نیست هر کس به شرط استعداد سالها تمرین کند می‌تواند کلمات را این گونه به هم بیافد. اما شعر سعدی اصالت دارد و کار هر کس نیست. در حال من از قصیده به غزل رو کردم و بعد به شعر امروز. البته اول به شعر شاعران معتدل و میانه‌رو مثل تواللی و نادرپور. بعد اشعار «امید» را خواندم و دنبال‌رو او شدم و بعدها هم شاملو و نیما را شناختم، در این میان باید اعتراف کنم که ورود من به فضای شعر امروز، بسیار سخت بود، به دلیل عاداتی که به شعر سنتی داشتم. اما یک چیز به من خیلی کمک کرد و آن این حقیقت بود که می‌دیدم جز شاعران بزرگ کلاسیک تقریباً همه شاعران ما از شعرشان فاصله دارند. یعنی ما شاعر را از طریق شعرش نمی‌شناسیم. در صورتی که در شعر واقعی امروز چنین نیست. نیما به وضوح در آئینه شعرش پیدا است. او در شعرهایش با همه مظاهر طبیعت می‌آمیزد. او در شعرش حضور دارد. از شعرش جدا نیست.

من در سال ۳۹-۴۰ درس‌نی بودم که می‌خواستم خودم را بشناسم و خود را بیان کنم و نوع ارتباط خود را با دنیای خارج از خود و طبیعت کشف کنم. این کار با قالب‌های قدیم انجام شدنی نبود. متوجه شدم که تساوی طولی مصرع‌ها، ترصیع‌ها و قرینه‌سازی‌ها، زبان کلیشه‌ای و قراردادی، صنایع بدیعی و خیلی چیزهای دیگر خود را به من تحمیل می‌کنند و نمی‌گذارند آنچه‌را که می‌خواهم به همان صورت پرهنه و عریان بگویم. چنین بود که ناچار به تجربه و تمرین در قالب شعر امروز پرداختم. ضمن اینکه شعر کلاسیک را هم از زوایای دیگری مورد مطالعه قرار دادم. مطالعه شعر کهن و شعر نیما و تفاوت‌های این دو دنیا و این دو فضا و این دو زبان به من آگاهی‌های بسیار داد. بسیاری مسائل برای من حل شد و بسیاری هم طرح شد. یعنی مدتها به صورت طرح ماند تا وقتی که به نتیجه‌ای دیگر رسیدم. مثلاً اصطلاح عینیت و ذهنیت که نیما به آن اندیشیده بود و «امید» هم (اگر چه «دید» هر دو تفاوت‌هایی هم داشت) در نظر من به نتایج دیگری منجر شد.

خلاصه کنم، همه این تجربه‌ها و اندیشه‌ها باعث شد که من به شکل و بیان خاصی در شعر که در مرز معتدل عینیت و ذهنیت جریان دارد، توجه کنم و اندک اندک به اینجا برسم که وقتی يك شعر، شعر واقعی است که فرم و محتواش غیر قابل تفکیک باشد.

- آیا معتقدید که شاعر امروز باید پشته‌وانه‌ای از شعر قدیم در ذهن داشته باشد؟!

- اگر این پشته‌وانه را داشته باشد به خلق شعرهای کامل‌تر و استخواندار-تری موفق خواهد شد. در مورد جوانها هم همین‌طور. هر جوانی اگر از کودکی گوشش به وزن آشنا باشد - و بعد مطالعاتش را ادامه دهد، در حد

استعداد و تمرین خود، توفیق خواهد داشت. ولی در مورد آنها که از کودکی این آمادگی را نداشته‌اند وضع طور دیگری خواهد بود. مثلاً در میان شاگردان من آنها که این آمادگی را از کودکی نداشته‌اند وقتی به توصیه من مدتها شعر کلاسیک را می‌خوانند به نتیجه دلخواه و آنچه مطلوب من است نمی‌رسند. اینست که برای این دسته از جوانان که گاه از نظر تخیل صرف و عریان ذهن بسیار دورپروازی هم دارند، خواندن شعر گذشته، آنچنان که معمول است چندان لزومی ندارد. آنچه برای آنها لازم است و باید بر آن تکیه کرد، تحصیل و تجهیز فرهنگی است. به این معنی که با خطوط فکری و بیانیهای گوناگون شاعران اندیشمند و صاحب سبک و فرهنگمدار مثل فردوسی و خیام، ناصر خسرو، مسعود سعد، سنایی، خاقانی، نظامی، مولوی، سعدی و حافظ، تدریجاً آشنا شوند و همراه با آنها و حرکت تاریخ قرن‌ها را مرور کنند و با حساسیت‌های تاریخی در آموزند و حس کنند که در همه زمانها زندگی کرده‌اند.

می‌دانید شاعر باید رابطه‌اش را با اندیشه‌های بشری حفظ کند به‌طور زنجیروار و مسلسل، از هیچ قسمتی نباید ببرد... منتها باید توجه داشته باشد که اگر فقط از شعر گذشته تأثیر پذیرفت و رابطه‌اش را با فرهنگ امروز و خصوصیات زمانه خودش قطع کرد شاعر امروز نیست. همچنین که اگر از شعر گذشته برید و فقط به مسائل روز پرداخت، نیز نمی‌توان شاعر کاملش دانست - اینست که من اگر به شاگردانم توصیه می‌کنم که از شعر گذشته نبرند منظورم از جوهر فرهنگی آن است نه ظواهر، وزن و قافیه و از این چیزها. و در عین حال فرزند خلف زمانه خود باشند و موقعیت خود را بشناسند و در برابر حساسیت‌های خاص زمان خود مدام متأثر باشند و جوهر همه اتفاقات و حوادث عصر خود را در آینه شعر خود منعکس کنند و البته به زبان شعر و نه شعار و بر محور وجود خود. اینجاست که تدریجاً

سبك يك شاعر آشكار می شود و بر اثر ممارست در کلام و تحصیل زبان مشخص و اندیشه خاص ، به عنوان شاعری صاحب سبك می شناسندش.

- آیا شاگردان مدرسه، جوانها و نوجوانها به شعر گرایشی دارند؟

- به نظر من شعر امروز جوانها را به شعر نزدیک کرده است. جوانان امروز خاصه دانشجویان با شعر چند شاعر امروز زندگی می کنند. همانها را می گویم که از شاعران کلاسیک فقط نام چند نفر را که در کتابهای درسی آمده است می شناسند و فقط می شناسند و نه آنکه با شعر آنها نزدیک و مأنوس باشند. البته باید گفت در آشنایی جوانان با شعر امروز، وسایل ارتباط جمعی ، خاصه مطبوعات بسیار مؤثر بوده اند . به طوری که می توان گفت هنر شعر که مهمترین هنر ایرانی است در این بیست سی سال اخیر دوباره احیا شده است.

- به جوانها چه توصیه ای دارید؟ اگر بخوانند شعر بیگویند از کجا شروع کنند؟

از شعر شاعرانی شروع کنند که پلی هستند بین شعر گذشته و شعر امروز مثل نادرپور و توالی و مشیری و چند نفر دیگر، تا برقراری ارتباط با بقیه آسان تر شود . بعد شعر «امید» را بخوانند و سپس شعرهای اخیر «فروغ» و همچنین شعرهای «سپهری» و «آتش» و بعد شعر «شاملو» و آخر از همه شعرهای «نیما» را. و همه را همراه با تفسیرهایی که بر شعرهای خوب امروز نوشته شده است. آنوقت بعد از این مرحله ، با توجه به روحیه و استعداد آنها، تازه می توان اظهار نظر کرد که شعر کلاسیک را بخوانند یا همچنان صبر کنند تا آماده شوند. پس از شعر، «رمان» اهمیت بسیار دارد. رمان آفاق وسیعی را پیش چشم دانش آموزان و دانشجویان

می‌گشاید و آنها را با آدم‌ها و روحيات و جوامع مختلف آشنا می‌کند. و اگر تأثیر آن به‌زودی آشکار نمی‌شود، از این نظر است که مطالعه آن در حقیقت مطالعه زندگی است، همچنان که سینما. سینما هم فکر و تخیل را گسترش می‌دهد و به‌ویژه زبان تصویر را به آنها یاد می‌دهد و نیز انواع ارتباط تصاویر را، که در ساختمان‌های شعری و فضاهای شعر بسیار مؤثر است.

- اگرچه بطور ضمنی نظارتان را راجع به شعر امروز گفتید، اما ممکن است بگوئید که این دوران در تاریخ ادبیات ما چه جایی خواهد داشت؟!

- شعر کلاسیک ایران با سابقه هزار و صد ساله در واقع مایه ذهن ما ایرانی‌هاست. هیچ‌جای دنیا در مقابل شعر نو اینقدر سرسختی نشان ندادند که در ایران. چون هیچ سرزمینی چنین سابقه‌ای نداشت. شعر در خون ایرانی جریان دارد و برای چنین مردمی شکستن ضابطه‌ها و پذیرش معیارهای تازه بسیار مشکل است. با این همه با توجه به عمر چند دهه شعر امروز باز هم این نوع شعر در ذهن فرزندان این آب و خاک رسوخ بسیار داشته است. اگرچه هنوز مبانی آن تنظیم نشده است. نیما کوشید که همراه با شعرهایش مبانی شعر امروز را نیز به دست دهد. ما هم امیدواریم در تدوین آن سهیم باشیم و مسلماً آیندگان نیز در این خصوص خواهند کوشید.

و اما این که گفتید این دوره خاص در تاریخ ادبیات ما چه جایی خواهد داشت، باید بگوئیم: به احتمال زیاد بسیاری از غرلسرایان و قصیده پردازان معاصر، صرف نظر از برخی از چهره‌ها و بعضی از آثار استثنائی فراموش خواهند شد، چون در واقع در عصر ما نزیسته‌اند و آثارشان انگار

در قرون پیش سروده شده است. شعر واقعی و دنباله صحیح و منطقی شعر کلاسیک فارسی، شعر نیمایی است. وبه گمان من در آینده فقط برای اثبات حقانیت این شعر و در مقام مقایسه و مطابقه، احیاناً از آثار سنتی امروز هم سخنی خواهد رفت.

- تخصص شما در نقد شعر است. لطفاً توضیح بدهید که نقد یعنی چه و در کار شاعر چه ارزشی دارد؟!

نقد در گذشته بیشتر جنبه تعارف داشته و به هر حال با تعریفی که امروز از نقد می شود متفاوت بوده است. نقد یعنی بررسی يك اثر هنری از هر لحاظ. ساده ترین نوع نقد این است که منتقد با تفکیک اجزاء يك اثر هنری، روابط آن را بگشاید، تحلیل کند و بگوید هنرمند در این اثر چه چیزی را و چگونه بیان کرده است. این در واقع همان کاری است که در این سلسله مقالات «پیک جوانان» انجام می شود و در حقیقت می خواهد در عین تحلیل آن اثر، قواعدی هم به دست دهد که جوانان بتوانند با شعرهای دیگر هم با کمک این قواعد ارتباط یابند. يك نوع دیگر نقد، نقدی است خاص شاعران. یعنی مثلاً من شعر شاملو را فرم شکافی می کنم تا بفهمم که شعر تا چه حد کامل و بی نقص است و تا چه پایه ارزش دارد و نقاط ضعف و قدرت آن چیست. يك نوع نقد دیگر هم هست که جنبه تئوریک دارد. مثلاً من شعر نیما را می خوانم تا به ضوابط جدیدی دست یابم و قواعد تازه ای از آنها استخراج کنم. من دو مقاله دارم در «جنگ اصفهان» یکی به اسم «کی مرده کی بجاست» که خاصه در قسمت آخر آن مقاله از شاعران قانونگذار حرف زده ام که در حقیقت اشاره به همین اصل در این نوع نقد است. و همچنین مقاله ای به اسم «از سرچشمه تا مصب» که اساساً راجع به نقد و لزوم نقد شعر است و خوانندگان می توانند به آنها رجوع

کنند. در هر حال نقد آثار هنری بسیار لازم است به خصوص نقد شعر در مملکت ما. یکی اینکه باعث آشنایی و نزدیکی هر چه بیشتر خوانندگان با شعر می شود. دیگر اینکه به خوانندگان قدرت شناخت می دهد که شعر خوب را از بد تشخیص دهند. خلاصه کنم، آنچه مسلم است لزوم يك نقد علمی در مملکت ما غیر قابل انکار است. ما تا بحال نقد به مفهوم علمی آن نداشته ایم. شعرار جمند گذشته ما باید از این حالت تاریخ ادبیات نویسی دریابید و به معنی واقعی نقد شود. و اساساً نقد، جدی گرفته شود تا این کار عملی شود. و این شدنی نیست مگر اینکه هنرمندان، منتقدان را پاس دارند و آمادگی پذیرش انتقاد داشته باشند و مرتب این حرف را تکرار نکنند که منتقد معمولاً کسی است که خودش نمی تواند کار هنری بکند. بالاخره همراه با هر جریان هنری باید ذهنهایی هم باشد که این جریان را ارزیابی کند و بگوید سرچشمه این جریان از کی بوده و این تحول و تطور چگونه حاصل شده است و به کجا خواهد انجامید. و چرا این اثر هنری ارزشمند است و آن بی ارزش.

شعر: جوهر و صف نا پذیر...۱

- خیلی‌ها می‌گویند شعر به خاطر يك نیاز به وجود می‌آید. یعنی نیاز شاعر را بر آن می‌دارد که شعر بگوید. در مورد شما هم همین طور است؟!

- به نظر من شعر گفتن در لحظات یا بارهای اول، به عبارت دیگر نخستین شعرهای هر شاعر بناگهان آغاز می‌شود. یعنی يك جوشش ناگهانی است. جوششی که اگر برای مدتی متوقف شد، آنوقت شاعر را به صرافت این «نیاز» می‌اندازد و نگران می‌کند که چرا مدتی است شعر ننوشته است. این است که شاعر واقعی تدریجاً می‌فهمد که به شعر نیاز دارد. و بی آن انگار زندگی اش بی معناست. بنابراین هر شعر برای هر شاعر، جواب احساس و نیازی است که در يك لحظه پیدا شده است. يك احساس از يك انگیزه نامشخص. همان چیزی که آغاز جریان احساسی است که به نوشتن شعر می‌انجامد. و در اصطلاح به آن «الهام» می‌گویند.

- منتقدین و شعرشناسان معاصر شما را شاعری وسواسی می‌دانند

۱- این مصاحبه توسط سیمین خاتم «ناهیة فلاحی» نژاد انجام گرفته و برای نخستین بار در مجله جوانان (شماره‌های مهر و آبان ۱۳۵۶) به چاپ رسیده است.

که این برای بعضی‌ها خوشایند نیست زیرا می‌گویند این وسواس به‌جوهر شعری شما لطمه می‌زند.

— شعری استخواندار است که شکل و فرم داشته باشد. و برای اینکه این شکل و فرم هرچه قوی‌تر و زیباتر ساختمان شعر را دربرگیرد باید روی آن کار کرد. آنقدر که ملکه ذهن شاعر شود یعنی به آنجا برسد که دیگر شکل نهایی شعر بر روی کاغذ تقریباً باشکلی که پیش از آن در ذهن داشته است تفاوت نکند. این است که باید سعی کرد که هر شعر در يك «نشست» تمام شود. چون بیم آن است که آن احساس و حالت اولیه دیگر پیش نیاید. با این همه من همیشه هر شعری را که می‌نویسم بایگانی می‌کنم. تا مدتها بعد که به‌عنوان يك منتقد سراغش می‌روم و در این نگاه دوم است که احساس می‌کنم شعر، شکل نهایی خود را پیدا کرده است.

— کامل‌ترین تعریفی که از شعر تاکنون از شاعران امروز خوانده‌ام تعریف دکتر شفيعی کدکنی است که می‌گوید: «شعر، گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی سیال و آهنگین شکل گرفته باشد». شما این تعریف را چطور می‌بینید و خودتان چه تعریفی از شعر به‌دست می‌دهید؟!

— تعریف دکتر شفيعی تعریف نسبتاً کوتاه خوبی است. نسبتاً خوب به این اعتبار که شعر به‌طور دقیق و جامع و مانع تعریف پذیر نیست چون شعر هم به‌معنی «عام» ش هست که در همه جاها و چیزهای زیبا و شگفت‌انگیز یافت می‌شود و فی الواقع يك جوهر و وصف ناپذیر است. یکی هم شعر به معنی «خاص» ش هست که در هم‌نشینی و پیوندی خاص از کلمات متجلی می‌شود و باز يك جوهر و وصف ناپذیر است. که البته این مورد دوم منظور ماست. و چیزی که من می‌توانم فعلاً بگویم این است که:

شعر اصولاً ازجائی شروع می شود که نثر متوقف می شود. به این معنا که نثر بیان هدف مشخصی است. کسی که نثر می نویسد درست مثل کسی که حرف می زند، می خواهد مطلبی را بیان کند. اما شعر جز این است. شعر از واقعیت های روزانه فراتر می رود. بنابراین هربیانی که وراى این واقعیت حرکت کرد ولو اینکه شکل نثر هم داشت، به تعریف شعر نزدیک شده است.

- فراتر از واقعیت یعنی چه؟! -

- کافی است که کلام حرف معمولی روزانه نباشد. و نظام دیگری جز نظام این جهان را داشته باشد یا نشان دهد؛ این کلام شعر خواهد بود: مثلاً وقتی سعدی می گوید:

تا توانی دلی به دست آور
دل شکستن هنر نمی باشد

این يك حرف معمولی است که هرپدري ممکن است به فرزندش بگوید: فقط سعدی موزون گفته است. یعنی يك نثر موزون. در صورتی که وقتی سعدی می گوید:

ببند يك نفس ای آسمان دریچه صبح
بر آفتاب که امشب خوش است با قمرم

همین قدر که برای «صبح» دریچه قائل شده، و فعل «بستن» را که کار «انسان» است به «آسمان» نسبت داده، درحقیقت آفریننده شعر شده است. به عبارت دیگر این حرف معمولی را «کاشکی امشب صبح نشود چون من بایار خود خوشم» به زبان شعر بیان کرده است. اما هم اینجا باید به این نکته اشاره کرد که این آغاز شعر است. شعر از اینجا شروع

می‌شود. اما در کجا به پایان خود و به تعریف کامل خود می‌رسد معلوم نیست.

- وزن و قافیه در شعر چه نقشی دارد؟!

- وزن و قافیه را غالب صاحب‌نظران (از ارسطو تا شاعران و شعر شناسان امروز) از اعراض شعر شمرده‌اند. اکثر معتقدند که شعر را باید از دو جهت بررسی کرد. یکی از لحاظ صورت و دیگری از نظر معنی. شعر از نظر صورت عبارت است از کلام موزون و مقفی و از نظر معنی، کلام موهم و مخیل. و چون این «معنا» ست که همواره بر «صورت» ترجیح دارد، تعریف دوم را جامع‌تر دانسته‌اند به طور مثال این غزل حافظ

خیز و در کاسه زر آب طربناك انداز
پیش‌تر زانکه شود کاسه سر خاك انداز
به سر سبز توای سرو که چون خاك شوم
ناز از سربنه و سایه بر آن خاك انداز

هم از نظر صورت تعریف شعر را دارد و هم از لحاظ معنی. یعنی هم موزون و مقفاست و هم موهم و مخیل: اما آن بیت سعدی که قبلاً خواندیم:

تا توانی دلی به دست آور
دل شکستن هنر نمی‌باشد

فقط از نظر صورت تعریف شعر را دارد. و باز همین سعدی وقتی در مقدمه «گلستان» می‌گوید:

«فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترده و دایه ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد»

در اینجا وزن عروضی نیست ، به عبارت دیگر تعریف صوری را ندارد ولی می توان آنرا «شعر» خواند . چرا که از احاطه معنی دقیقاً تعریف شعر را در بر دارد .

- چه چیز، موقع شعر گفتن به شما الهام می دهد، انسان، طبیعت یا ...

- واقعاً چیز مشخصی نیست . حالتی در من پیدا می شود که مرا تهییج می کند معمولاً بایک ضربه، بایک نگاه، یک خاطره، یک تفکر آنی . در حالت عادی من نمی توانم شعر بگویم . شادی یا غم به هر اعتباری، اینهاست که مرا وادار به نوشتن شعر می کند . برای من بیشتر رابطه مهم است تا خود نفس طبیعت یا انسان یا جهان یا مرگ . یعنی موقعیت انسان در مرکز طبیعت و محاصر شدن گنگی ، عشق و مرگ . یک منظره صرف که در آخر یک شعر وصفی می شود، اصولاً شعر کاملی نیست . حتماً باید انسان در ارتباط با این منظره وجود داشته باشد . حتماً باید اجزاء طبیعت با انسان آمیخته باشد و آن حالات انسانی در بطن و متن یک شعر احساس شود . چون جهان به وسیله حواس انسان است که شناخته می شود و جهان بدون حواس مفهوم ندارد پس رابطه این حواس و جهان است که مهم است و باید در هر اثر هنری بعنوان حضور یک هنرمند، از زاویه «دید» او و به طریق اولی «سبک» او، وجود داشته باشد .

- از صفاتی که برای شعر می شمارند یکی مردمی بودن آن است شما فکر می کنید اصولاً شعر تان مردمی است و یا اصلاً چقدر با این حرف موافقت و یا فکر می کنید یک شعر غیر مردمی هم ممکن است باقی بماند؟

- این سؤالی است که این روزها خیلی مطرح می شود و طبیعتاً

خیلی هم به آن جواب داده می شود و غالباً جویایهای مثبت و مردمی، که خواص تنبل، متظاهر شعارپسند را خوش آید و الا عوام که سرشان تو این حرف ها نیست. و اما، شعر اگر تعریف شعر را داشت، اصولاً مشکل خواهد بود - چون فراتر از واقعیت است و این فراتری بوسیله زبانی نشان داده می شود که با زبان روزمره بسیار فاصله دارد و طبیعی است که برای ذهنهای عادی نامعمول و نا آشنا خواهد بود. به عبارت دیگر مردم از شعری استقبال می کنند که ساده باشد و قابل فهم بسی هیچ تلاشی و کوششی، یعنی مفهوم نثری داشته باشد. متأسفانه آنها که شعر ساده یا اجتماعی یا شعر مردمی می خواهند، در حقیقت آنگونه چیزی می خواهند که در چارچوب تعریف شعر نمی گنجد. ولی اگر این چیز به تعریف شعر نزدیک بود، یعنی «فراواقع» بود، مردم در مقابل آن مقاومت می کنند و رنگ و وانگ غیر مردمی به آن می زنند. می دانید شعر اصولاً نمی تواند از زندگی جدا باشد. شاعر تأثیر زندگی و بازتاب این زندگی را در شعر خود نشان می دهد. به عبارت دیگر شعر غیر اجتماعی به یک معنی، اصلاً وجود ندارد. منتها تفاوت کار در اینجا است که شاعران واقعی به زبان شعر این احساس اجتماعی را بیان می کنند و شاعران شعار دهنده به زبان نثر. «لورکا» شاعری اجتماعی و انقلابی است یعنی وقتی مثلاً می گوید:

از سویل تا کارونا

هیچ خنجر نیست

ماه می برد

و هوا زخم خورده می گذرد

این پاره ای از یک شعر به تمام معناست. یک شعر واقعی. ولی آنها که اسمشان «مردم» است گمان نمی کنند بتوانند فضای آن را درک کنند. یعنی آنچه را من در نگاه اول فهمیده ام بفهمند. به این معنی که احتمالاً

شاعر چون از شهر «سویل» می گریخته، هلال ماه را به صورت خنجر یا داس دیده است بی اینکه نامی از خنجر یا داس برده باشد. هلالی که می برد و هوایی را که در جهت عکس او حرکت می کند زخم می زند. این فضای تصویری شعر بود، اما این فضا خود بیان کننده خیلی چیزهاست مثلاً احتمالاً «سویل» پراز خون و زخم بوده که شاعر صمیمی، هلال ماه را به صورت آلت قتاله دیده است و دیگر اینکه اوایل ماه بوده که ماه هلالی است و می توان فعل «بریدن» را به او نسبت داد و سوم اینکه غروبگاهان بوده هم به اعتبار هلال ماه و هم به اعتبار هوای زخم خورده، که خود تصویری است از شفای خونین و در آخر، فعل «می گذرد»، که اگر حرکت هوا را در جهت عکس بیان می کند، خود نشانه ای است از حرکت سریع شاعر به سوی «کارونا».

اما اگر فی المثل شاعر، شعار داده بود: آه... «سویل» چه وحشتناک بود! چه کشاری؟! من از دست جلادان «فرانکر» می گریختم با این همه فردا باز خواهم گشت؛ غروبگاهان که ماه چون ابروی محبوبم زیباست... و از این قبیل شعارها، گیرم هم «موزون»، آنوقت بله... همه مردم، خوششان می آمد...

— از نیما بگوئید دنیای شعری او را چگونه می بینید؟

به نیما بسیار معتقد هستم نهضت بدعنوان يك كاشف و بدعتگذار که راه واقعی ادامه شعر فارسی را که در قرن هشتم با شعر حافظ به اوج خود رسیده بود و بعد تا مشروطیت و عصر خود «نیما» دوره انحطاط را گذرانده بود، کشف کرد و به ما یاد داد که صورت تکامل شعر قدیم نه شعرهای سنتی معاصران، بلکه شعری است که او از آن سخن گفته و نمونه داده است. و دوم بدعنوان يك شاعر واقعی — با نموندهای شعری که

سرشار است از هوای تازه - با بسیار خصوصیات و مختصات که جای توضیح و توجیه آن مسلماً اینجا نیست.

- بعضی‌ها معتقدند که فروغ فرخزاد از شعرهای بی‌پروا گفتن به عنوان پله‌ای استفاده کرده برای رسیدن به شهرت. شما نظرتان چیست؟!

- من دو «فروغ» می‌شناسم. یکی «فروغ»ی که کتابهای «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» را چاپ کرد که مطلقاً مورد اعتقاد من نیست. اگر چه نمی‌توان گفت که در بیان همان‌ها هم صمیمی نبوده است. و خوب، طبیعی است که جرأت و بی‌باکی هرزنی در بیان بعضی حرف‌ها، برای او شهرت هم دست و پا خواهد کرد. اما «فروغ» تولدی دیگر، انسانی دیگر و شاعری دیگر است. شاعری «خود باز یافته» و اندیشمند در سطحی جهانی. که بهراستی شعر از او می‌جوشد و سرریز می‌کند. این «فروغ» بود که ضربه لازم را به‌پیکر شعر امروز وارد کرد، درست وقتی که شعر امروز این تحرك و این زبان را لازم داشت. بگذریم که در این میان شعر او باعث تقلیدهای نابجا و نسنجیده بسیار هم شد. و بیشتر از طرف خانم‌ها مثلاً وقتی گفت:

دسته‌ایم را در باغچه می‌کارم

سبز خواهد شد می‌دانم می‌دانم می‌دانم

از آن به بعد شاعران جوان یکی پس از دیگری يك يك اعضایشان را در باغچه‌هاشان کاشتند.

- از آشنائی‌هایتان و دوستی‌هایتان و خاطراتتان با فروغ بگوئید.

نخستین بار که فروغ را دیدم و فقط من او را دیدم و نه او مرا، چون آنوقت‌ها کسی مرا نمی‌شناخت گمان می‌کنم سال ۱۳۳۷ بود در انجمن ایران و آمریکا،

شاید هم انجمنی دیگر که حدود سهراد شاه بود. یادم هست در عرض چند جلسه متوالی، نادرپور و مشیری و خانم سیمین بهمانی، کسرائی و سایه، رؤیا و آتشی و همچنین بهمن فرسی و بهرام صادقی و جمال میرصادقی همدیگر را معرفی می کردند و شعرها و داستانهایشان را می خواندند. «فروغ» هم مثل بسیاری از شاعران دیگر بی اینکه برنامه ای داشته باشد، در این جلسات می آمد. اما این «فروغ»ی بود که هنوز متولد نشده بود. چون همانطور که پیش از این اشاره کردم برای من «فروغ» «تولد دیگر» به بعد است که قابل احترام است. به شعر این «فروغ» نخستین بار در شیراز بود که آشنا شدم. عید چهل و یک یا چهل و دو، که پس از یک دوره فترت چندساله، ناگهان شعر «وهم سبز» اورا بانام «اوهام بهاری» که در کتاب هفته چاپ شده بود خواندم و حقیقتاً حیرت کردم. راستش چنین تحولی را در او انتظار نداشتم مدتی بعد هم کتاب «تولد دیگر» در آمد که وقتی در اصفهان خواندمش، آنچنان شوق زده شدم که فی الفور دست به قلم بردم و مقاله ای نوشتم بانام «تولد دیگر ناقوس هشدار» که از اولین مقالاتی بود که درباره «تولد دیگر» فروغ نوشته شد، و در مجله آرش «طاهباز» شماره مخصوص «فروغ» به چاپ رسید. بعد از چاپ این مقاله بود که باهم آشنا شدیم، حدود یکسال و نیم قبل از مرگش. در این مدت هر وقت تهران بودم حتماً اورا می دیدم بخصوص جمعه عصرها که معمولاً همه دوستان در خانه اش جمع می شدند.

از سیمین بهمانی چه می دانید؟!

به سیمین به عنوان غزل سرای خوب و صاحب سبک اعتقاد دارم با غزلی که از هر لحاظ خاص اوست.

- با شعر خارجی چقدر آشنا هستید ؟

- من هم مثل دیگران ابتدا با ترجمه‌های شاعران رمانتیک امثال «هوگو» «لامارتین» «موسه» «بایرون» «هاینه» و چند شاعر دیگر که در دورهٔ محصلی ما معمول بود آشنا شدم. و بعد مثل غالب شاعران نوپرداز باشعر سمبولیست‌های فرانسه امثال بودلر - نروال - ورلن و رمبو و سوررئالیست‌های انعطاف پذیرفته مثل آراگون و الوار، و بخصوص به‌دراظهایی که می‌دانید و بیشتر از روی کنجکاو، که مگر «الوار» و «مایاکوفسکی» و امثال اینها چند نوع شاعرانی هستند که گفته می‌شود مثلاً «شاملو» تحت تأثیر اینهاست.

در آن زمان دو کتاب مأخذ هم درآمده بود که همهٔ جوانان اهل ادب آنروز به آنها توجه داشتند. یکی «مکتب‌های ادبی» سیدحسینی و یکی هم «رنالیسم و ضد رنالیسم» دکتر میترا، یعنی سیروس پرهام که غیر از این کتاب سه کتاب شعر دوزبانی هم زیر نظر او در همان سال‌ها منتشر شد - منتخب اشعار «والت ویتمن» «هنری لانگ فلو» و «رابرت فراست» به ترجمه‌های فتح‌الله مجتبیائی و اسلامی ندوشن، که اگر مناسفانه ادامه نیافت ولی این کنجکاو را در شناخت شاعران دیگر آمریکایی امثال «سندبرگ» و «کامینگز» درهسهٔ ما برانگیخت. حالا که به اینجا رسید از دوشمارهٔ «جنگ» حسین رازی هم بگویم، که اولین بار در همین مجله بود که با مکتب ایماژیسم آشنا شدم و بدنامهای «ازرا پاول» و «ت. اس. الیوت» «رابرت گریوز» «دی - اچ - ادن» «استفن اسپندر» «ملک نیس» «دی لوئیز» و «دیلمن تامس» برخورددم. چون به تحقیق می‌توان گفتم که شعر امروز ما از لحاظ فضا و تصویرگرایی به شعرهای این دو دستهٔ اخیر یعنی شاعران سوررئالیست و ایماژیست بیشتر نزدیکی دارد. به اضافه شعرهای «لورکا» و «نرودا»، که بعدها مطرح شدند و نیز «سن ژون پرس» که خطابه

جایزه نوبلش توجه همه را جلب کرد. ولی من تصور می‌کنم از نظر فضای شعر و شکل و استخوانبندی، شعر این دسته از شاعران ایماژیست انگلیسی زبان، عمق دیگری دارد و بیشتر از هر نوع شعر دیگری بر شعر امروز دنیا اثر گذاشته است.

- از نویسندگان ایرانی کار کدام را می‌پسندید؟

- برای شخص «هدایت» احترام فوق‌العاده‌ای قائل هستم و نوشته‌هایش را صمیمانه دوست دارم. گیرم از جنبه‌های تکنیکی و ارزش‌های داستانی، آنچنان که باید نباشد. البته جز «بوف کور» که از هر لحاظ يك کار استثنائی است. غیر از هدایت کارهای بهرام صادقی را می‌پسندم. هم به خاطر شیوه نوشتنش و هم فضای طنز آمیزش که باروحیه من سازگاری بسیار دارد. از داستان‌های گلشیری هم به عنوان نوعی از داستان امروز دنیا که از پاساژها و کانال‌های ذهن و عین و رفت و برگشت‌های گونه‌گون عبور می‌کند تا به شکل نهایی خودش برسد خوشم می‌آید و با توجه با سخت‌کوشی او مطمئنم که در راهی که پیش گرفته است روز به روز ورزیده‌تر خواهد شد و سنجیده‌تر خواهد نوشت. از نویسندگان دیگر هم امثال گلستان و چوبسک و ساعدی داستانهای کوتاه خوب خوانده‌ام و از میان داستانهای بلند نیز بخصوص از «یکلایا و تنهایی او» از تقی مدرسی در دوره جوانی خیلی لذت برده‌ام. و بعد از آن از «سوو-شون» خانم دانشور. برای آل احمد هم که حضورش همیشه احساس می‌شود و به نظر من وجودی سخت مؤثر بود احترام قائلم.

- از نویسندگان ایرانی مورد علاقه‌تان گفتیم و از شاعران ایرانی و خارجی، اگر از نویسندگان خارجی مورد توجه خودتان هم بگوئید این بحث را تمام می‌کنیم.

در دوره محصلی با ویکتور هوگو آشنا شدم و همان مسیری را طی کردم که احتمالاً همه اهل ادب امروز طی می کنند. یعنی از «بینوایان» شروع می کنند و به آثار رئالیست های قرن نوزدهم می رسند و بعد به نویسندگان قرن بیستم و در آخر به آثاری چون «در جستجوی زمانهای گذشته» «پروست» «ویولیس» «جویس». مثل من. منتها من تا این لحظه استطاعت خواندن این دواثر را نداشته ام - اما اینکه آثار کدام نویسنده خارجی را بیشتر می پسندم، باید بگویم به غیر آثار نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم امثال تو استوی - داستایفسکی - بالزاک - استاندال و فلوربر که همچنان در نظر من حرفه ای ترین رمان نویسان جهانند، و به غیر از تک آثار موفق که از نویسندگان مختلف خوانده ام اگر قرار باشد از نویسندگان معاصر تنی چند را انتخاب کنم، ناگزیرم از سه نویسنده بزرگ فرانسه یعنی سارتر، کامو و مالرو، نام ببرم که تقریباً هراثاری از آنها در آمده است فی الفور خوانده ام. و اما جز اینان، از میان نمایشنامه نویسان به کارهای بکت و از داستان کوتاه نویسان به آثار همینگوی علاقه دارم. و غیر از همه اینها از میان رمانهای معروف، «خشم و هیاهو» ی فالکنر مرا بسیار به فکر واداشته است و نیز «ماندرن» خانم سیمون دوبوار با چند آدم اصلی اش، و خطابه های شکوهمندی که از دهان آنها سرریز می کند.

- به عنوان يك شاعر كه طبعاً خیلی ظریف تر و دقیق تر و بادیدی حساس به مسائل نگاه می کند و به عنوان يك هنرمند، به موسیقی که يك هنر است چگونه می نگرید و موسیقی را چگونه تعریف می کنید!

- موسیقی از آنجا شروع می شود که شعر متوقف می شود. یعنی ترکیب اصوات کاری می کنند که ترکیب کلمات از عهده آن بر نمی آیند

دایالش هم پیدا است. هر کلمه مرزی مشخص دارد - درنثر مرز «معنی» و در شعر مرز معنی و وزن و آهنگ و تناسب حروف و بارهای مختلف ولی با این همه محدود. به طوری که اگر از يك حد بگذرد دیگر قادر به القا هیچ چیز نیست. تمام هنرها در يك مرزی متوقف می شوند، مثل نقاشی، پیکرتراشی و... چون وسایل و مصالح اینها مشخص است و در پشت این وسائل و مصالح، مفاهیم و معانی مشخص و محدودی قرار دارند ولی در موسیقی اینطور نیست. آزادی استنباط در موسیقی بی نهایت است. وقتی کلمات عاجز از تجاوز از مرزهای خود هستند بیان دنیای آنسوی این مرزها را اصوات به عهده می گیرند. چرا که اصوات بی نهایت اند و ترکیب آنها بی نهایت تر. موسیقی جوهر ناب هنر است. در موسیقی هیچ حادثی نیست که آدم را متوقف کند و از حرکت و جریان احساسی که در او ایجاد می کند و غیر قابل بیان است باز دارد. مگر اینکه باز هم همان موسیقی بیانش کند. من بارها و بارها خواسته ام احساسم را پس از شنیدن يك اثر موسیقی به زبان شعر بیان کنم ولی نتوانسته ام. البته شاعرانی هم هستند با شعرهایی که مدعی اند بعد از شنیدن فلان اثر بزرگ موسیقی نوشته شده است. خوب، این بعید نیست ولی بعید است که همه آنچه را که احساس کرده اند بر روی کاغذ آورده باشند. چون هر اثر موسیقی يك فضا و دنیای وسیع است که هر کس به نحوی آن را احساس و تجسم و استنباط می کند و بخصوص هر کس بر اساس میزان آشنایی اش به موسیقی هم از نظر تئوری و هم از لحاظ گوش و با توجه به روحیات و ذهنیات خاصش، با آثار يك آهنگساز و حتی نوع کارهایش مثل سمفونی یا سونات یا کنسرتو، کمتر و بیشتر ارتباط برقرار می کند. البته من از میان آثار آهنگسازان بزرگ هنوز نمی توانم بگویم با کدام يك بیشتر می توانم ارتباط برقرار کنم. این بستگی دارد به حال و وقت و موقعیتی

که در آن هستم. ولی معمولاً به آثار باخ، موزار، بتهوون و چایکوفسکی بیشتر گوش می‌دهم. ضمن اینکه از میان آثار آهنگسازان معروف دیگر هم همیشه یکی یا دو تا از آنها برایم خیلی جالب بوده است. در هر حال من وقتی چشم‌هایم را می‌بندم و به آثار مختلف موسیقی گوش می‌دهم، دنیایی را تخیل می‌کنم که دنیای دیگری است. نامتناهی است، همه محتوا یا همه فرم، یا بهتر بگویم محتوی و محتوایی غیر قابل تفکیک، با تصویرها و رنگ‌ها و شکل‌هایی که هیچگاه با کلمه به‌وجود نمی‌آید. ولی می‌شود از فرمهای گوناگون و غریب و بدیع آن‌ها در شعر هم استفاده کرد. چنانچه من وقتی شعر «مرثیه رباب» را می‌نوشتم صدای سمفونی «اروئیکا»، فضای اطاقم را پر کرده بود و حرکت ذهن مرا همراهی می‌کرد. این است که می‌توانم بگویم این شعر، غیر از شکل شعری اش يك فرم موسیقائی هم دارد. و این جز اصل «موزونیت» است یعنی آهنگ‌های کلام و آهنگ‌های صوت که شعر و موسیقی را بهم مربوط می‌کند؛ و همچنین غیر از ارتباط ماورائی و معنوی بین آنهاست. چون هر چه شعر ناب‌تر باشد به زبان موسیقی نزدیک‌تر است و هر چه شعر از ناب‌بودن دورتر بشود به‌نثر نزدیک‌تر می‌شود.

- از شعر گفتید و از موسیقی، می‌ماند تصنیف

تصنیف بیان حال روز است. برخلاف شعر که حرف همیشه را

می‌زند.

- بنا بر این تصنیف با تغییر هر وضعیتی از بین می‌رود. ولی يك

تصنیف چه وقت ماندنی می‌شود

می‌دانید. حتی ترانه‌های ملی و میهنی دوره مشروطیت هم که

در حقیقت احساس يك ملت را بیان می کرد و از نظر کلام و آهنگ هم گاه سخت منسجم و هنرمندانه بود ، تا دهه های بعد دوام نیاورد. دایلمش هم روشن است. آن تصنیف ها در يك مقطع حساس تاریخی به وجود آمده بود و طبیعی است که وقتی آن مقطع پشت سر گذاشته شود و زمان سیر عادی خود را پیدا کند، آن تصنیف ها نیز تازگی خود را از دست خواهند داد. حال فکر کنید وقتی يك ترانه ملی چنین سر نوشتی داشته باشد، يك ترانه معمولی و خصوصی چه عمر کوتاهی خواهد داشت .

بنابر این آنچه مسلم است تصنیف، جاودانگی شعر را هیچگاه پیدانمی کند ولی با این همه، هر چند موضوع تصنیف کلی تر و عمیق تر باشد و از فضای هوسهای زودگذر و موقتی فاصله داشته باشد بیشتر دوام خواهد کرد.

- بهترین ترانه ها به نظر شما کدام هستند.

با توجه به حرف هایی که زدیم طبیعی است که بهترین ترانه ها همان ترانه های قدیمی است . ترانه های شیدا و عارف در دوره مشروطیت و آهنگ ها و شعرهایی که بعدها به وسیله استادان موسیقی و شعر ساخته شد امثال علینقی وزیری - گل گلاب ، ملک الشعراء بهار ، ابو الحسن صبا - روح الله خالقی - رهی معیری و چند نفر دیگر از آهنگسازان و ترانه سازان نسل بعد از اینها.

ولی متأسفانه ترانه های سالهای اخیر به نظر من زهرنگی از اصالت دارد و نه نشانه ای از صلاحیت. نه ایرانی است و نه حتی غربی. بیشتر آنها «نوحه» های بدی است که اگر چه زمینه اجتماعی دارد، ولی مع التأسف دردست و ذهن و دهان کسانی است که چیزی که ندارند فرهنگت و جوهر ایرانی است. من مخالف نوگرایی نیستم. در تصنیف مثل شعر و نقاشی و هر هنر دیگر باید نو گرایی باشد. این اقتضای زمان است. ولی

به صورت اصولی و صحیح، نه به شکلی که اکنون می شنویم و می بینیم. منتها با کمال تأسف و وقتی در مملکت ما چیز نوئی، به وجود می آید مثلاً شعر نو، آنقدر از مصالح آن استفاده دروغین و نا آگاهانه می شود که به آدم حالت انزجار و بیزارى دست می دهد. کلمات عرفان - تبار - پاکی - صداقت - نماز - قبله - اصالت - نجات و امثال اینها از جمله کلماتی هستند که فراوان در ترانه های امروز شنیده می شوند و به نظر من جز مبین معنای متضاد خود نیستند، یعنی هوس، بی ریشگی - دروغ، آلودگی، هرزگی و از این قبیل کلمات. احتمال این ترانه سازان می خواهند بگویند این معشوقی که ما از او حرف می زنیم معبودی است که باید به سویش نماز کرد. در صورتی که از کیفیت آهنگ و شعر و نوع اجراء در «شو» های گوناگون کاملاً پیداست که مخاطب کیست. خلاصه کنم غالب ترانه سازان ما صورت ظاهر حرفی دروغین را با تصویرهای متأثر از فضای به اصطلاح موج نو شعر امروز درهم می آمیزند و به کسی مثل خود می دهند که اجرا کند. ترانه سازانی که معمولاً شاعران شکست خورده اند. شاعران بی شعر و خوانندگان بی صدا.

- فرق بین تصنیف گذشته و حال چیست

فرق بین تصنیف گذشته و حال همین ها بود که عرض کردم. فرق آگاهی و نا آگاهی، فرق اصالت و بی ریشگی، فرق درد روحی و اجتماعی با درد جسمی و خصوصی.

- گریزی هم بز نم به دنیاى گذشته تان قدیمی ترین شعر تان را چه وقت

تفتید و اسفش چه بود؟

- سال ششم ابتدایی یا اول دبیرستان بود. مربوط به بازی فوتبال

چون آن روزها به هیچ چیز به اندازه فو تبال علاقه نداشتم. اما از این شعری که از من چاپ شد يك مثنوی پندآمیز و يك تضمین از یکی از قطعات سعدی بود در سالنامه دبیرستان، که برایم ذوق و شوق بسیار به همراه داشت. فکر می‌کنم همه کسانی که شعرشان برای اولین بار چاپ می‌شود احساسشان بهم شبیه است... من هم از این احساس جدا نبودم. به طوری که بعد از چاپ، سعی می‌کردم سالنامه مدرسه را درجائی بگذارم که همه متوجه آن بشوند و بردارند آن را بخوانند. و این نشان می‌دهد که هنرمند دنبال مخاطب می‌گردد. هیچکس برای دل خودش شعر نمی‌گوید والا مبادرت به چاپ نمی‌کرد. منتها برخلاف بسیاری که حتی چاپ صدمین و هزارمین شعرشان هم خوشحالشان نمی‌کند، برای من مدتها بعد دیگر این طور نبود و آنچنان که باید اشتیاق به چاپ نداشتم بخصوص این روزها که احساس می‌کنم هر کس می‌آید شعری برای مجله‌ای یا روزنامه‌ای از من بگیرد انگار چیز ارزشمندی را که در مالک من بوده است گرفته است. می‌دانید؟ دلم می‌خواهد همیشه شعرهای چاپ نشده زیاد داشته باشم. نمی‌دانم چرا. شاید چون يك پشتگرمی است. آخر من از روزی که دیگر نتوانم شعر بنویسم وحشت دارم.

- این دریغی که شما در ارائه کارهایتان دارید فکر می‌کنید درست باشد؟

این گریز از چاپ شعر شاید هم مقداری به اعتبار وضعیتی است که در شعر امروز به وجود آمده. در سال‌های قبل «جنگ» ها و «ماهنامه» ها و «فصلنامه» های سنگین هنری و ادبی بود. شعر تحرکی داشت. نقد و نظر و گفتگو بود. اما امروز انگار هیچ نیست.

- این تحرك را باید شماها بوجود آورید

مثل این که نمی شود. انگار فعلا اثری که باید يك شعر یا يك مصاحبه یا يك مقاله داشته باشد ندارد.

- اولین کتابان «زوایا و مدارات» که در سال ۱۳۴۸ منتشر شد حاصل چه دوره ای از زندگی شماست

- این کتاب شامل منتخبی از شعرهایی است که بعد از رها کردن شعر سنتی و فراغت تقلید از زبان نادرپور و اخوان، نوشته شده است. شعرهای سالهای ۳۹ تا ۴۳، که چهار دوره تجربی یکساله شعر مرا دربر دارد. ایامی که مدام می نوشتم و تجربه می کردم و به امکانات گوناگون زبان و بیان و شکل شعر می اندیشیدم.

- فکر می کنید در شعر به کمال رسیده اید و یا در کتاب «شرقی ها» که بعد از «زوایا و مدارات» و «فصل های زمستانی» منتشر شد به آن پختگی که دلتان می خواهد دست یافته اید؟

- نه، چرا که يك شاعر هیچوقت به آن پختگی که دلش می خواهد نمی رسد و اگر هم فکر کند که رسیده متوقف شده است. هر شعر تازه ای به گمان شاعر بهترین شعر اوست ولی وقتی مدتی از آن گذشت و تازگی اش را ازدست داد، می بیند نه... چنین نیست. و این حقیقتی است که تا لحظه مرگ هر شاعر واقعی مکرر در مکرر با آن روبرو می شود.

شعر: کالبد بخشی ...^۱

— از شما شنیده‌ام که هر شاعری ممکن است هنوز شعرش را نگفته باشد، شما تاکنون این «شعر نگفته» را سروده‌اید؟!

— اصلی را که به آن اشاره کردید گمان می‌کنم از خود من نباشد. حتماً جایی خوانده‌ام. شاید هم از نیما باشد. و اما من «شعر نگفته» هر شاعر را مرگ او دانسته‌ام. با این توضیح که هر شاعر جستجوگر می‌کوشد که کامل‌ترین شعرش را بنویسد و در حقیقت در حین سرایش شعر تصور می‌کند که این همان «شعر نگفته» اوست که دارد می‌نویسد. اما وقتی تمام شد و چاپ شد و در معرض قضاوت قرار گرفت، باز شاعر همان احساس را خواهد داشت و با خود خدایند گفت: نه... این هم آن شعری که فکر می‌کردم نیست.

— پس این جستجو هیچگاه به نتیجه نمی‌رسد

— نرسد. نفس جستجو مهم است. حقیقت این است که من با

۱— این مصاحبه بوسیله «جلال سرفراز» انجام گرفته و نخستین بار در روزنامه ادبی کیهان، پنجشنبه ۲۶ اسفند ۱۳۵۶ چاپ شده است

قناعت و رضایت در شعر مخالفم. شاعرانی هستند که وقتی به شهری می‌رسند یا نیم شهری، دیگر قانع می‌شوند. فکر می‌کنند شعرشان به آنجا که می‌باید برسد، رسیده است. من این‌طور نیستم. معتقدم که شاعر باید به فکر شعرش باشد. غم کارش را بخورد و دائماً کار کند و هیچوقت این حالت رضایت به او دست ندهد. به عبارت دیگر وقتی یکی از کاملترین شعرهایش را هم گفت (نه تنها به زعم خودش، بلکه به زعم شاعران دیگر) باز هم باید بداند که این شعر، آن شعری نیست که می‌خواست بگوید. به هر حال من باید بگردم و کاملترین شعرم را پیدا کنم.

— درباره «شعر نگفته» شاعر مرگ اوست، ممکن است بیشتر توضیح دهید؟

— اگر شاعر به زبانی رسیده که کم یا بیش قانعش می‌کند، بایستی که دائماً در پرداخت همان زبان بکوشد. و اگر به آن زبان نرسیده، سعی کند برسد. افق فکرش مشخص بشود خودش و ذهنش را کاملاً بشناسد. به روحیات خود واقف باشد و همیشه بتواند قدرت مرور در زندگی‌اش را داشته باشد و براساس این کوششها و تلاشها مدام بیانه‌های مختلف شعری را تجربه کند. خوب، چنین کسی معلوم است که هیچوقت قانع نمی‌شود و هر شعری که نوشت نمی‌گوید این همان شعری است که می‌خواستم بنویسم.

— گفتید که غرض شما از جمله «شعر نگفته» هر شاعر مرگ اوست، چه بود؟

— چطور بگوییم؟ چون هر شاعر واقعی این را می‌داند که تا لحظه مرگ هم آن شعر کامل یگانه را نخواهد گفت. زیرا اگر گفت که دیگر

«شعر نگفته» معنی ندارد. وانگهی من در مقدمه «فصل های زمستانی» این را توضیح داده ام. اجازه بدهید عیناً بخوانمش: اگر گفته اند که شاعر همواره به شعر نگفته خویش می اندیشد، و هرگز نیز به نوشتن آن موفق نمی شود، شاید از این روست که «شعر نگفته» هر شاعر مرگ اوست. بدینگونه اگر مرگ را بتوان کامل ترین شعر دانست، آنگاه که شاعر به دنبال کامل ترین شعر خویش در جستجو است، گویی که به دنبال مرگ خود گشته است.

بنابر این کوشش برای شکل دادن به شعر را، در حقیقت می توان کوشش برای کالبد بخشیدن به مرگ دانست. چنین است که اگر شعری به حدی از تشخیص تشکّل رسید، گویی این مرگ است که به این حد از تشکّل رسیده است. در همین جاست که شاعر با شناسایی مرگ از وحشت خود می کاهد چرن مرگ، تشکّل پیدا کرده. اما این مرگ چیست؟ باید بگویم، سایه نامرئی بی شکلی که همواره به دنبال ماست. ما که شاعریم و به دنبال مرگ می گردیم و مرگ که شاعر است و به دنبال ما. و بدین ترتیب شاید جستجو در فرمهای شعر، جستجو در خویشتن خویش است و جستجو در خویشتن خویش، کوشش در پیدا کردن چهره مرگ.

- شما الان از فرم حرف زدید و قبل از این هم از زبان شعر، می دانیم که شما به فرم و زبان مستقل در شعر دست یافته اید، اما گمان می کنم القاء مفاهیم ذهنی شما بوسیله زبان و فرمی که به آن رسیده اید برای خواننده شعر تا اندازه ای مشکل باشد.

- تصور بیشتر شاعران و دست اندرکاران مملکت ما در مورد فرم اینست که: شاعری که روی فرم تکیه می کند به محتوای شعر نمی پردازد. اینها معمولاً فرمالیست را بازیگری می دانند که با کلمات بازی می کند.

در صورتی که فرمی که من به آن اعتقاد دارم. در حقیقت مجموع روابط نهفته شعر و به عبارت دیگر اسکات شعر، آنرا تعریف می کند و بر اساس زبان شعری خاص من عینیت می یابد.

می دانید هر هنری زبانی دارد. این زبان اگر به وجود نیاید و پیدا نشود آن هنر تعریف درستش را پیدا نکرده است. همینطور شعر. من فکر می کنم دست کم پنجاه درصد شعرهای امروز حتی شعرهای مشهور تعریف شعر را ندارند. نمی گویم شعار هستند، اما حدس می زنم که غالب آنها پیش از شکل لازم، همین طور بر کاغذ سرازیر شده است. شاید هم حرف های شاعر در ذهنش آنقدر جوشندگی داشته، که نمی توانسته است جلوی آنها را بگیرد.

- به نظر می آید که این جوشندگی بسیار هم خوب است. اصلاً چرا جلوی آن را بگیرد. تازه اگر جلوی آن را گرفت از کجا معلوم که بعداً بتواند شعر بهتری بنویسد؟

- ببینید! شاعر يك شار دهنده یا مقاله نویس نیست. شاعر باید آنقدر شکیبائی داشته باشد که تا انگیزه ای که او را متأثر کرده، با خون و گوشه اش آمیخته نشد و کاملاً تحلیل رفت و به عبارت دیگر عصاره و شیرۀ جانش نشد، آن را بیان نکند. هرائر باید در طوول مدتها، قالب و فرم لازمش را در ذهن شاعر پیدا کند و سپس روی کاغذ بیاید.

- اما شما جواب سؤال مرا ندادید. من قبلاً دو سؤال از شما کردم یکی اینکه اصولاً تعریف فرم چه می تواند باشد و دیگر اینکه چرا شعر شما برای خواننده شعر قدری مشکل به نظر می رسد؟

- من قبلاً گفتم که فرم در شعر من چیست و همچنین زبان شعر. و در

حقیقت با اشاره به اینکه شعر، شعاریا مقاله نیست، داشتیم به اینجامی رسیدیم که نتیجه بگیرم هر شعری که تعریف خود را پیدا کرد، یعنی زبان نو و فرم کامل داشت خواننده با آن شعر کمتر می تواند ارتباط برقرار کند تا شعری که نه زبان شعر دارد و نه فرم. و می خواستم به شعر خودم برسم که...

۱- اما شما حرفتان را بجائی رساندید که به نظر می آمد منتظر سؤال دیگری هستید.

۲- نه ...! گفتم که فرم منظور من، شکل نهایی از مجموع روابطی است که براساس زبان خاص شعر من به وجود آمده است و محتوا مثل چیزی است که در رگ های مصرع های آن جریان دارد و مجموع این رگها در هیئت نهایی يك شعر، فضای متشکل آن شعر را نشان می دهد. به عبارت دیگر يك شعر فرم گرفته و متشکل از مجموع فشرده ترین و کوتاه ترین راهها که همان بیان های نو و موجز است، پدید می آید.

۳- فشرده ترین راه و موجز ترین مصراع یعنی چه؟ ممکن است يك مثال بزنید!

۴- بله. اتفاقاً من پیش از اینها به مناسبتی به یکی از مصراع های شعر «مرثیه ای برای رباب» اشاره کرده ام. و آن اینست:

شب همیشه نی های استخوانی تو برب همیشه مرگ

من فکر می کنم اگر تمام مصراع های این شعر، همین نحوه بیان و همین ایجاز را می داشت يك شعر کامل می شد. ببینید! اگر شاعر دیگری می خواست مفهومی را که من در این يك مصراع بیان کرده ام، بیان کند، گمان می کنم در کمتر از چهار یا پنج مصراع بیان نمی کرد.

می‌دانید که مفهوم این مصراع چیست؟ البته با توجه به کل شعر و مصراعهای قبل و بعد آن. مفهوم این است که: «من از آن شبی حرف می‌زنم که از بدن توجز پوستی و استخوانی نمانده بود تو آنجا نشسته بودی و شبیح مرگ در کنار تو ایستاده بود و به نظر می‌رسید از استخوان تو «نی» درست کرده بود و بر لب خود نهاده بود و در آن می‌دمید و مرگ ترا اعلام می‌کرد.

- این درست، ولی نتیجه‌ای که می‌خواستید بگیریم چیست؟

- با اشاره به همین يك مصراع که تقریباً زبان خاص شعری مرا نشان می‌دهد، زبانی که بهر حال بر اساس آن شعر من فرم می‌گیرد، می‌خواستم نتیجه بگیرم که وقتی يك شعر از مجموع چنین مصراع‌هایی تشکیل شد، پیداست که خود به خود مبهم می‌شود. چون حرف‌هایی که به‌طور طبیعی در چند مصراع بیان می‌شود، در يك مصراع خلاصه شده است. به عبارت دیگر اگر این نحوه بیان در این مصراع نبود، و چنانچه اشاره شد، مفهوم آن در چند سطر بیان می‌شد، مسلم بود که شعر، این ابهام را نداشت. بنابراین هرچه شعر موجزتر باشد، طبیعتاً فهم آن نیز مشکل‌تر می‌شود پس اینکه می‌گوئید خواننده با شعر من مشکل ارتباط برقرار می‌کند، یکی به دلیل همین زبان و نحوه بیانی است که تا این لحظه من به آن رسیده‌ام.

- دلیل دیگر هم دارد؟!

- بله، می‌گفتم. من پیش از اینها راجع به تعقید و ابهام و تفاوت آنها بسیار گفته‌ام و نوشته‌ام. ببینید! شعر خاقانی شعری است معقد ولی شعر حافظ شعری است مبهم، خاقانی با استمداد از صورخیال و طرز بیان

خاص، شعر خود را پیچیده کرده است. مثلاً توصیف صبح در شعرهای خاقانی زیاد دیده می‌شود. فضای بامدادی، اصولاً فضایی روشن و پاک است ولی در شعر خاقانی هم به دلیل زبان و هم ذهن پیچیده او، تاریک و معقد می‌شود. در صورتی که ذهن حافظ در فضاهایی نفوذ می‌کند که اصولاً مبهم به نظر می‌رسد. فرق آنها این است. این را گفتم که بتوانم بگویم من هم همیشه به روابطی در طبیعت فکر کرده‌ام که آن روابط فی نفسه مبهم است. فضایی است که من می‌خواهم با قدرت تخیل و بسا استمداد از فرم و تکنیک نو آن را باز و روشن کنم. اصولاً شاعر می‌خواهد تاریکی‌ها را روشن کند نه اینکه روشنایی‌ها را با تعبیرها و تصویرهای متصنع تاریک کند. این کار شاعر نیست. کار شاعر این است که آنچه می‌بیند صرفاً توصیف نکند؛ بلکه در اعماق آن فضا نفوذ کند. به قول «سن زون پرس» فضای هر شعر مثل شبی است که شاعر وظیفه کشف آن را دارد. مردم در این شب غوطه‌ورند و نمی‌دانند. چشمشان به تاریکی عادت کرده. شاعر با چراغ تخیل و اندیشه شعری و فرمهای نو گوشه‌هایی از این شب را برای آنها روشن می‌کند.

- حرف‌های جالبی بود. آیا باز هم دلیل دیگری دارید؟ دلیلی جز اینها که چرا شعر شما مبهم است؟

- گمان می‌کنم يك دلیل دیگر هم این باشد که اصولاً هر شاعر بنابر تجربیات و ذهنیات خاصش که حاصل تأثیرات محیطی و ارثی اوست از دوره کودکی تا کمال، زبان و فضای شعری دارد که با زبان و فضای شاعر دیگری که به گونه‌ای دیگر این مسیر را طی کرده است، کاملاً فرق می‌کند. مثلاً فرخی اصولاً ذهن پیچیده خاقانی را ندارد. و چرا خاقانی، «منوچهری» هم که معاصر فرخی است با ذهن وزبانی است

کاملاً متفاوت، در میان معاصران هم همینطور. مثلاً ذهن و زبان فریدون مشیری بسیار ساده‌تر است از ذهن و زبان فریدون توللی ...

- فکر نمی‌کنید که يك دليل ديگر در ابهام شعر شما اندیشه‌مرگ باشد که بر بسیاری از شعرهای شما حاکم است؟ مثلاً شعر «مرثیه‌ای برای رباب».

- شاید. چه بسا این پیچیدگی ذهن من مقداری نیز بر اثر درگیری من با مفهوم مرگ باشد. چون مرگ در خانواده‌ما همواره حضور داشته است.

- شما خود را ناگزیر می‌دانید که در شعرها-اینان از مرگ سخن بگویید؟!

- بله. نمی‌توانم نگویم. می‌گویم که با او بیشتر آشنا شوم. این را هم قبلاً گفته‌ام. آدم از هر چیز ناشناخته‌ای می‌ترسد. فرض کنید که ما ناگهان با موجودی روبرو شویم که تا کنون نه عکسش را دیده‌ایم نه نامش را شنیده‌ایم و نه توانسته‌ایم تصورش را بکنیم. می‌دانید! ترس ما در برابر این موجود بسیار بیشتر از وحشتی است که در مقابل يك موجود ترسناك اما شناخته‌شده به ما دست می‌دهد. مرگ برای من چنین چهره‌ای دارد. وحشتناك است چون نمی‌شناسمش. اینست که به طرّفش می‌روم که او را نامگذاری کنم، تجسم و لمسش کنم و باشم و به تفاوت در کشف او بگویم، شما به شعر «مرثیه‌ای برای رباب» اشاره کردید. بله، در این شعر بیش از هر شعر دیگر می‌توانید این درگیری ذهنی مرا ببینید! درست است که شعر در مرثیه یکی از نزدیکان من است ولی در حقیقت مرگ خودم را تجربه می‌کنم. زیر خاک رفتن و پوسیدن و ... الخ. شما در اغلب شعر-

های «شرقی» ها و «فصل‌های زمستانی» که دقیق شوید باچهره‌ای از این مرگ روبرو خواهید شد. يك «او» يك «ضمیر» يك «روزنه» يك «سایه» يك «خط»، برگ‌هایی کسه ریخته و یکنفر از روی آنها عبور می‌کند، «يك دست استخوانی» يك «ستاره» يك «شهاب» و ... و ... و همه اینها تصویرها و تعبیرهایی است از اشباح گوناگون مرگ، درموقعیت‌ها و با احساس‌های مختلف.

— توضیحات شما بعضی از مسائل در شعر شما را برای من روشن کرد و البته چند سؤال تازه نیز برآیم مطرح شد که اولی دربارهٔ ایجاز در کلام است. من تصویری گفتم که هر شاعری در اثر تربیت ذهنی که تدریجاً نصیبش می‌شود، به هر حال به مرحلهٔ ایجاز در کلام خواهد رسید. حالا دیر یا زود مهم نیست. مثال می‌آوریم «امید» را، که در شعرش دچار نوعی گسترده‌نگی است و لاف‌ها به ایجاز در کلام آن طور که شما گفتید تاکنون دست نیافته یا لازم نیست که دست بیاورد. چون «امید» را این طور پذیرفته‌ایم. مسئلهٔ پیچیدگی ذهنی شما و این نوع درگیری، «نیما» را در ذهن من تداعی می‌کند که او نیز حس می‌شود که در خیلی شعرهایش دچار چنین درگیری ذهنی‌یی بوده، و همین شاید سبب شده که خیلی از شعرهای «نیما» هنوز در ذهن خوانندگان شعرش ناشناخته است و روابط موجود را نتوانسته‌اند کشف کنند، و این تولید اشکال می‌کند برای کسانی که می‌خواهند با «نیما» از راه این شعرها رابطهٔ فکری برقرار نمایند. یعنی شما وقتی ذهن پیچیده‌ای دارید باید طریقهٔ ارتباط با خوانندگان شعرتان را نیز (چه پنجاه نفر چه صد هزار نفر فرقی نمی‌کند) لاف‌ها ضمن این گفتگوها بیان کنید. احیاناً اگر خواننده‌ای نخواهد (چنانکه حتماً چنین میلی در وجود او هست) فضاهای شعر شما را مثل خود شما ببیند و بشناسد، چه باید بکند؟ به هر حال باید راهی باشد که او با پیچیدگی ذهن شاعر ارتباط برقرار کند.

— پیش از آنکه جواب اصلی شما را بدهم دو توضیح لازم است

که باید عرض کنم. چون ممکن است اسباب سوء تفاهم شود. در مورد اشاره شما به شعر «امید» باید بگویم فقط این ایجاز نیست که شاعر ده سطر را در دو سطر خلاصه کند. این ایجاز کمی است. مهم ایجاز کیفی است. چه بسا برخی از شعرهای بلند «امید» نیز که با توجه به شیوه کار او موجز هستند و چه بسا یک شعر کوتاه، که این ایجاز را در آن نمی توان دید. ایجاز کمی مربوط به نحوه بیان و بخصوص تسلط در زبان مادری است. در صورتی که ایجاز کیفی هم به زبان خاص یک شاعر ارتباط دارد و هم به فرم هایی که به آن رسیده، که البته اگر وقت شد به مناسبت بدان اشاره خواهم کرد.

و اما نکته دیگر مربوط به اشاره ای است که به شعر نیما کردید. باید بگویم که صرفاً ذهنیت پیچیده «نیما» موجب ابهام در شعر او نشده، بخصوص که آنقدرها هم ذهن «نیما» پیچیده نیست. بلکه زبان خاص شعری اوست که موجب چنین ابهامی شده است. بسیاری کسانی که خواسته اند «نیما» را مورد حمله قرار دهند و از او ایراد بگیرند. ایراد به اعتبار همین ضعف که مثلاً او همچون یک شاعر مقتدر و مسلط به زبان فارسی قادر به بیان اندیشه های خود نبوده است. شاید این در مورد شعرهای سنتی او تا حدی صادق باشد، ولی مسلماً در مورد شعرهای واقعی و تازه او صادق نیست. چون همینطور که اشاره کردم، این مربوط به زبان شعری خاص «نیما» است باید کلید این زبان را شناخت تا با شعر او به راحتی ارتباط برقرار کرد.

- و اما جواب سؤال اصلی من، که به هر حال تکلیف خواننده چیست و او چگونه باید باشد، بخصوص شعر خود شما ارتباط برقرار کند؟

— آیا می‌دانید که «سن ژون پیرس» در میان جمعیت ۶ میلیونی فرانسه فقط ۵۰۰ نفر خواننده دارد؟ و با وجود این او را از بزرگترین شاعران این قرن می‌دانند؟ و نیز می‌دانید که شاعری مثل «نرودا» نیز با شعرهای بسیار ساده‌تر، که طبعاً خوانندگان بسیار بیشتری هم دارد، همچنان یکی از شاعران معروف روزگار ماست. این را گفتم که بتوانم بگویم، تعداد خوانندگان شعر نمی‌تواند ملاک اصلی باشد. منتها اینجا دو مسئله پیش می‌آید. آیا خواننده، خواننده واقعی است؟ یعنی سعی می‌کند که کلید خاص آن زبان شعری را پیدا کند و آیا آن اشتیاق لازم را در برقراری ارتباط با شعر دارد یا نه؟ و از طرف دیگر، آیا هر شاعر ساده‌گویی و واقعاً آن ذهن ساده را دارد؟ یا اینکه به قصد پیدا کردن خواننده هر چه بیشتر به این سادگی رو آورده است؟ و متأسفم که باید بگویم ما در این سرزمین هر چه قدر خواننده واقعی که واقعاً رنج فهم شعر را بر خود هموار کند، کم داریم، در عوض شاعرانی که شعر می‌گویند برای خوانندگان هر چه بیشتر زیاد داریم. و این یک واقعیت است. خوب، پیداست که اینها همیشه باهمند. شاعر ساده‌گو در خدمت ایستائی و توقف آنهاست و آنها هم در خدمت ایستائی و توقف شاعر.

— يك بار در جواب این سؤال «آتش» که آیا شما به خواننده شعر تان هم فکر می‌کنید، گفته بودید که نه، من به خواننده شعرم فکر نمی‌کنم. یادتان هست؟!

— بله در مجله «تماشا»، اتفاقاً دم دست است اجازه بدهید! بله آتش در مورد پایان‌بندی مصراعها در شعر من اظهار نظر کرده است که گاه سر رشته را از دست خواننده بدرمی برد و در دنباله آن سؤال کرده که آیا من از این نظر به خواننده شعرم فکر می‌کنم؟ و من هم جوابی

داده‌ام که بهتر است عیناً نقلش کنم: خیر من به خواننده شعرم فکر نمی‌کنم ولی خواننده واقعی شعر من قطعاً به من و شعر من فکر می‌کند. بنابراین برای این خواننده، پایانبندی مصراع‌های من طبیعی است. و شاید هم همین خواننده به حکمت این پایانبندی توجه کرده باشد. این پایانبندی‌ها همه حساب شده و دقیق است و نتیجه سالها تفکر و ممارست در کلمه و کلام، که حالا دیگر ملکه‌ام شده، اینست که مصراعها همین‌طور که به پایان خود نزدیک می‌شوند طبیعی‌ترین طول خود را تعیین می‌کنند و هر جا که باید و شاید متوقف می‌شوند و به اصطلاح با آخرین کلمه لازم، خود را می‌بندند. و این نتیجه سالها تربیت ذهنی است. همین‌طور که در کل شعر هم این تربیت ذهنی را دارم. اینست که من اگر بخوام خودم باشم و با همین ترتیب ذهنی و با همین شعرهایی که می‌بینید باید به همان خوانندگان هم قناعت کنم. و اگر جز این کنم خودم را فریب داده‌ام. اتفاقاً در همین مصاحبه «آتشی» یک سؤال دیگر هم هست که الان نگاه کردم در مورد «شعر ناب»، که آتشی به اعتبار پیچیدگی شعر من این پرسش را کرده است. یعنی خواسته است بگوید که یکی دیگر از دلایل پیچیدگی شعر من هم اینست که سعی دارم به شعر ناب نزدیک بشوم. و همین باعث می‌شود که شعر من خواننده کمتری داشته باشد. به هر حال آتشی می‌گوید، من درجائی از «شعر ناب» سخن گفته بوده‌ام از قول «مالا مارمه» و دردنباله آن می‌پرسد که آیا شعر ناب به آن معنی می‌تواند وجود داشته باشد؟! و من جوابی داده‌ام که اجازه بدهید این را هم عیناً نقل کنم:

شعر نابی که منظور من است شعر «پیور» نیست. شاید باید اسم دیگری روی آن گذاشت. منظور من شعری است که هر چه، بیشتر به تعریف شعر نزدیک باشد. یعنی بازبان هیچیک از هنرهای دیگر نتواند بیان بشود

نه باخط ورنگ و نه بادوربین و نه بامنطق نثر و فرم داستان. به عبارت دیگر هر شعری که بتواند بایکی از این زبانها بیان بشود، احتمالاً از «تعریف» خود عدول کرده است. بنابراین آن شعری که من از آن سخن می گویم «فضا»یی است که صرفاً بر مبنای قدرتهای جادویی کلام شکل گرفته است. کلامی که در ترکیب مغناطیسی کلمات مختلف، معنی جدید خود را با خود آورده است. می گویم «شکل گرفتن» و «معنی جدید آوردن» و این نه «هنر» برای هنر» است و نه «شعر ناب»، بلکه شعری است که مخلوق ذهنیتی متشکل است. و این تشکل حاصل تربیتی است که ذهن من در طول سالها در برخورد مداوم با جهان درون و بیرون به آن دست یافته. البته با تجهیز کلام که هم «شم» اش را داشته ام و هم تمرینش کرده ام. کلامی که ظاهراً بلااستشعار اما فی الواقع با آگاهی در ارتباط همه جانبه بندهای مختلف یک شعر فضا می آفریند و معنی جدید می آورد. و این معنی جدید جز از «فرمی» جدید پیدانمی شود و به نظر من دسترسی به این نوع شعر بسیار مشکل تر است از «شعر ناب» که لازمه آن، آن تربیت ذهنی و آن دقت در ارتباط جزء جزء شعر و آن آگاهی که عرض کردم نیست.

- با این همه باز هم می گویم تکلیف چیست و چه کار می شود کرد که که شعر امروز بیشتر فهمیده شود و خوانندگان بیشتری پیدا کنند

- بنظر من باید در عین اینکه کار خودمان را می کنیم، سعی کنیم که خوانندگان را از این ایستائی و توقف، از این آسانخواهی و آسانخوانی در آوریم و به خصوص به آنها بفهمانیم که شعر، تنها برای لذت گفته نمی شود.

من خودم همیشه این کوشش را کرده‌ام. باید سعی کرد که سطح فرهنگ مردم را بالا آورد. می‌دانید! اگر واقعاً دلسوزی بود، می‌شود این تعهد را انجام داد. در کلاسهای درس، در دانشگاهها، با سخنرانی با مصاحبه با مقاله از طریق مطبوعات، رادیو، تلویزیون. و واقعاً من به سهم خود این تعهد را انجام داده‌ام در کلاسهای دبیرستان و دانشکده و خارج از برنامه برای دبیران ادبیات سرتاسر مملکت، با سخنرانی در هر مرکز فرهنگی که دعوت‌م کرده‌است، از شهر خودم تا تهران و شیراز و زاهدان و آمل و لاهیجان و آباد و ... با مقاله و نقد و مصاحبه در مطبوعات و رادیو و تلویزیون و خلاصه هر جا و به هر وسیله که شده است. و همه نیز در مورد حقانیت شعر امروز و زبان این شعر و اینکه چرا همه از شعر معنی خاصی می‌طلبند و می‌خواهند بایکبار خواندن همه چیز را بفهمند و لذت ببرند. و به خصوص بر این اصل بسیار تأکید کرده‌ام که این نثر یا نظم است که معنی خاصی می‌دهد. کلمات در نثر یا نظم هر کدام همان «نشانه» زبان گفتار را دارند. اما در شعر چنین نیست. کلمات به مناسبت جایی که در فضای شعر پیدا می‌کنند و به لحاظ نحوه ترکیبشان با کلمات دیگر، نشانه‌های دیگر می‌شوند و «بار»های گوناگون پیدا می‌کنند. بنابراین يك خواننده آگاه شعر هیچگاه انتظار ندارد که آن معنی را که در نظم و نثر می‌یابد، در شعر هم بیابد. شاعر در حقیقت فضایی خلق می‌کند با معماری خاصی از کلام و با کلیدی برای ورود به آن فضا که در واقع رمز ورود در زبان خاص اوست. وقتی خواننده این کلید را یافت و بازبرویم‌ها و فراز و فرودهای زبان و ویژه يك شاعر آشنا شد دیگر با همه شعرهای آن شاعر بیش یا کم ارتباط برقرار می‌کند.

... با توجه به این توضیحات و اینکه شما گزاشته از مقام شاعری يك

منتقد شعر هم هستید ، می‌خواهم بپرسم مگر همین خوانندگان قدرت درك شعرهای کلاسیك فارسی را دارند؟ به نظر من آنچه در این شعرها جلب نظرشان را می‌کند و آن را به حساب فهمیدن می‌گذارند، ریتم کلام و موزيك مخصوص شعر گذشته است. اینها وقتی زبان ساده برخی از شعرهای نورانی فهمند چطور ادعا می‌کنند که مثلاً شعر حافظ را می‌فهمند؟

- شعر کلاسیك را اگر مردم بیشتر می‌فهمند یا احیاناً مدعی هستند که بیشتر می‌فهمند به علت عادتی است که نسبت به آن دارند. شعر کلاسیك ما هزار سال و بیشتر از عمرش می‌گذرد. باقالبهایی که برای مردم مشخص و شناخته شده است . مردم هم به راحتی می‌خوانندش بی اینکه به عمقش توجه کنند . ولی همین مردم وقتی شعر امروز را می‌خوانند بخوانند و با آن ارتباط برقرار کنند، به علت اینکه به شکل و زبان آن عادت ندارند چون هنوز چندان با سابقه نیست و قالب‌های آن نیز با شعر کهن فرق می‌کند، خود به خود در برابر آن مقاومت می‌کنند. و عجیب اینکه حتی برخی از دانشگاهیان هم همین مقاومت را دارند. روزی یکی از اساتید دانشگاه می‌گفت که هرچه کوشش می‌کند نمی‌تواند شعر امروز را بفهمد. و درحقیقت از من می‌خواست که زبان این شعر را برای او تشریح کنم. البته اگر تشریح کردنی است. چون او معتقد بود که شعر امروز فاقد معنی است. مدتی حرف زدم ولی او به خیال خود حرف‌های مرا رد می‌کرد. بالاخره به دلایلی، مجبور شدم از راه دیگری وارد بحث بشوم چند خطی موزون اما کوتاه و بلند سرهم کردم و به ایشان گفتم اگر اجازه بدهید این شعر نورانی را برایتان می‌خوانم و بعد بحث را ادامه بدهیم و البته قصدم این بود که اگر گفت مزخرف است به ایشان بفهمانم که متأسفانه شعر کلاسیك را هم به دلالتی که خواهم گفت ، نخوانده‌اند و اگر گفتند شعر خوبی است و بی معنی هم نیست آنوقت

ثابت خواهم کرد که فقط تعصب است که مانع ارتباط ایشان با شعر امروز می‌شود. آن قطعه هم سرکرده، مثلاً چنین چیزی بود:

نشسته در میان شب

پریشان بردر صبحی که براو بسته، ناآرام

چه شبها در کلیسای غم و افسوس

— تنها اوشت با طبلش

همان قانون آن آوازخوانان گروه ساحل بغداد

همان کاو می‌خرد یا می‌فروشد هرچه فریاد است

رکاب می‌مگر خواهد؟

— مگر نه اسب صبح آنجاست؟

و امثال این سطرها... که البته در اصل بیش از این بود. در هر حال

برای نمونه، کافی است. خوب... طبیعی است که استاد چه برخوردی داشت.

— حتماً گفت مزخرف است؟

— آنهم بدون لحظه‌ای توقف و تفکر. بله شروع کرد از جهات

مختلف به ایراد گرفتن. ایرادهای گوناگون که اولاً این شعر نیست. مشتی

پراکنده گویی هذیان و اراست. و انگهی نه وزن دارد. نه قافیه اصلاً «قانون

آواز خوانان بغداد» یعنی چه؟ «فریاد را می‌خرد یا می‌فروشد» یعنی چه.

مگر فریاد را هم می‌شود معامله کرد؟ آخر «در صبح» یا «اسب صبح» یا

«کلیسای افسوس» دیگر چه ترکیب‌هایی است. و از همه مضحک‌تر «رکاب

می»، آخر «می» هم چیزی است که رکاب داشته باشد؟ و از این گونه

ایراده‌ها بسیار. خوب که حرف‌هاشان را زدند گفتیم حالا اجازه می‌دهید من

عرايضم را عرض کنم؟ شاید تنها موردی که شما درست گفتید این بود که

بله، این چند سطر، قافیه ندارد. که ظاهراً معنی اش اینست که قافیه‌ها در جای خود مثل شعر قدیم نیست. و گرنه فی المثل «نشسته» را با «بسته» «بغداد» را با «فریاد» و «تنها» را با «آنجا» می‌شود به چشم قافیه‌شان نگاه کرد. اما در مورد وزن کم لطفی فرمودید. چون همه این مصراعها در «بحر هزج» معروف است جز اینکه مصراعها کوتاه و بلندند. «نشسته در میان شب = ۲ مفاعیلین» و «سطر دوم = ۴ مفاعیلین» و سطر سوم = ۶ مفاعیلین» والخب... وانگهی این ترکیب و تصویرها هیچکدام از من نیست و همین‌طور مفاهیم سطرها. اینها شکسته بسته‌هایی بود از مفاهیم و تعبیر چهار بیت مختلف از شاعران بزرگ کلاسیک. که همچنان که دیدید با عجله کنار هم چیدمشان به چند قصد. اول با این قصد که بگویم امثال شما اگر به شعر کلاسیک ایراد نمی‌گیرید، ولو اینکه غریب‌ترین تعبیرها یا ترکیب‌ها را هم در آن ببینید، صرفاً به علت تساوی طولی مصراعهاست و عادت‌ی که به آن دارید. ولی در شعر نو چون مصراعها کوتاه و بلندند آماده مقاومت می‌شوید و بی‌اینکه لحظه‌ای تأمل کنید ایراد می‌گیرید. و قصد دوم هم این بود که با سرهم کردن این چند سطر به شما بگویم که متأسفانه شعر کلاسیک را هم نخوانده‌اید. چون اگر خوانده بودید دست کم به تصویرهای آن ایراد نمی‌گرفتید، آخر شما وقتی این بیت معروف «سعدی» را می‌خوانید:

ببند يك نرس ای آسمان دریچه صبح

بر آفتاب که امشب خوش است با قمرم

و ترکیب «دریچه صبح» را می‌بینید چرا ایراد نمی‌گیرید ولی از ترکیب «در صبح» در این چند سطر ناراحت می‌شوید؟ یا وقتی «ایلی و معجون» نظامی را می‌خوانید و به این دوبیت می‌رسید.

قدانون مغنیان بغداد

بیاع معاملان فریاد

طبال فقیر آهین کوس

رهبان کلیسای افسوس

مگر چشمتان به «کلیسای افسوس» نمی خورد؟ و مگر نمی بینید که می گزید «بیاع معاملان فریاد»، پس چرا اعتراض می کنید که مگر فریاد هم خریدنی و فروختنی است. یا چرا باید ترکیب «اسب صبح» و به خصوص «رکاب می» به نظر تان مضحک بیاید؟ می دانید چرا، چون هرگز نگاهتان بر این بیت معروف خاقانی نیفتاده است:

در ده رکاب می که شعاعش عنان زنان

بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند

بگذریم که «رکاب می» که در نظر شما از همه مضحک تر بود (اگر چه ظاهراً «اضافه تشبیهی» به نظر می رسد بخصوص بسا توجه به «عنان زنان» و «خنک») اصلاً نوعی جام بوده است. و اما امیدوارم فکر نکنید که فقط از همین سه چهار بیت می شد چنین سوء استفاده ای کرد؟ نه...! من می توانستم بر اساس تعبیرها و تصویرهای گوناگون شعر گذشته فارسی یک شعر نو هزار مصراعی هم سرهم کنم. می توانستم در آخر همین قطعه مورد مثال هم اضافه کنم که مثلاً:

سراجم آسمان را دید

که برکتف کبودش چون یهودان

— بر فکند آن زردپاره ی زرد را زیبا

تا شما هم همچنان ایراد بگیرید که: مگر آسمان هم کتف دارد بی اینکه فکر کنید چه بسا ممکن است شاعری مثل خاقانی همین تعبیر را که به نظر شما غریب است بیان کرده باشد:

گردون یهودیانه به کتف کبود خویش
آن زردپاره بین که چه زیبا برافکند

- عذر می‌خواهم چون ممکن است حرفتان تمام نشده باشد، عکس-
العمل آن استاد در مقابل این توضیحات چه بود؟

- حقیقت اینکه آن حالات پر خاشگیری اول را نداشت ولی
مع الوصف به محاجه‌اش همچنان ادامه داد.

- بعد چه شد؟!!

چه می‌خواهید بشود. بگذریم. غرض از این تفصیلات این بود که
همانطور که شما اشاره کردید می‌خواستیم این نتیجه را بگیریم که متأسفانه
شعر کلاسیک را هم خوب نمی‌خوانند. چون اگر خوب می‌خواندند، دست
کم به بسیاری از ترکیب‌ها و تصویرهای شعر امروز ایراد نمی‌گرفتند.
این را هم البته نباید ناگفته گذاشت که آن عده از خوانندگان هم که واقعاً
علاقه‌مند هستند و سعی می‌کنند که با تأمل و حوصله شعر امروز را بخوانند
و بفهمند، متأسفانه روش خواندنشان صحیح نیست.

- قبلاً من همین سؤال را یا تقریباً نزدیک به این سؤال را کردم و
اینکه شما در جوابی که دادید به این اصل اشاره نکردید. خوب واقعاً
روش صحیح خواندن شعر امروز چیست. به عبارت دیگر یک خواننده
علاقه‌مند چگونه باید با شعر امروز روبرو شود.

- سؤال هم نمی‌کردید به این نکته حتماً اشاره می‌کردم. ببینید!

من این را بارها تجربه کرده‌ام که اکثر خوانندگان شعر امروز، وقتی
مثلاً از من سؤال می‌کنند. مشکلشان فقط فلان مصرع در فلان شعر است.

یعنی می پرسند فلانی معنی این مصراع چیست؟ و چون این سؤال بارها تکرار شده است به این نتیجه رسیده ام که اینها مثلاً نخستین مصراع يك شعر را می خوانند و به هر حال پیش خود به طرزی معنی و توجیه می کنند و بعد می روند سر مصراع دیگر. هیچگاه تمام شعر را یکجا نمی خوانند. خاطره ای به یادم آمد. شاید مسئله را روشن کند. شاعری است در اصفهان که شعر سنتی می گوید. ایشان يك بار از یکی از بچه های «جنگ» «آقای گلشیری یا شاید آقای کلباسی» سؤال می کنند که این سطر نیمی چه معنی می دهد:

هست شب يك شب دم کرده و خاك

ظاهراً از شاعر پرسیده می شود که شما چه جور معنی اش می کنید. ایشان جواب می دهد، من فقط این را می فهمم که «نیم» زبان فارسی نمی دانسته است. چون در اینجا کلمه «خاك» زیادی است و معنی نمی دهد و اگر هم به قرینه کلماتی در مصراع حذف شده باشد، مطلقاً درست نیست. می دانید چرا ایشان به چنین قضاوتی رسیده است؟ من فکر می کنم پیش خود چنین معنی کرده باشد: هست شب يك شب دم کرده و خاك هم يك خاك دم کرده، چون اگر چنین نبود هرگز نمی گفت: اگر هم به قرینه کلماتی در آن حذف شده باشد مطلقاً درست نیست.

ببینید! نتیجه مصراع مصراع خواندن، یا دست کم یکی از نتایجش همین است. شاعر محترم حتی حاضر نشده اند، مصراع دوم شعر را هم بخوانند و بعداً قضاوت کنند. چون اگر خوانده بودند قطعاً می فهمیدند که کلمه «خاك» مربوط به سطر بعدی است:

هست شب يك شب دم کرده و خاك

رنگ رخ باخته است.

البته باید این را عرض کنم که این نوع خواندن به شیوه خواندن

شعر کلاسیک ماست به این معنی که خواننده شعر کهن ابتدا يك بيت را می خواند، روی آن تأمل می کند، معنی اش را می فهمد و بعد می رود سر بيت دوم. بيت دوم را نیز همینطور تا آخر. در صورتی که در شعر امروز چنین شیوه خواندنی درست نیست. چون در این نوع شعر تمام مصرعها با هم ارتباط دارند. و در شعرهای موفق از شاعران دارا اول نوپرداز، تمام کلمات هم با هم مربوط هستند. به عبارت بهتر، در شعر قدیم «بيت» واحد شعر است. یعنی هر بيت يك شعر، ساختمانی جداگانه دارد البته از نظر صوری و شکل و نه احیاناً محتوای این بيت يك ساختمان دارد و آن بيت يك ساختمان دیگر. در صورتی که در شعر امروز واحد «بند» شعر است، که ممکن است از دو مصراع تا ده مصراع و بیشتر هم تشکیل شود. ما باید این «بند» را یکجا بخوانیم و روابطش را کشف کنیم و بعد برویم سر «بند» بعد و سپس از مجموع «بند»ها فضای نهایی شعر را در ذهن تجسم و تصور کنیم. بنابراین ساختمان يك شعر نو کامل، تقریباً مثل ساختمان يك بيت در شعر قدیم است و مطلقاً نمی شود يك مصراع را خواند و پیش خود معنی کرد و بعد به مصراع دیگر رسید. من همیشه در کلاسه های يك شعر کوتاه را که بشود روی تابلو نوشت می نویسم و بعد به شاگردان می گویم پنج دقیقه وقت دارید، همه این سطرهارا با هم بخوانید و بگوئید چه فهمیدید؟! خب آنها غالباً می گویند درست نمی فهمیم. حق هم دارند چون بازبان این شعر آشنا نیستند. بعد من توضیح می دهم به این ترتیب که می گویم ببیند! شما معنی تـك تـك کلمات این شعر را می دانید و لسی در مجموع از پیدا کردن روابط این کلمات و سطورهـا جزید برعکس شعر قدیم که اگر احیاناً معنی لغات آن را بدانید به راحتی می توانید معنی کنید!

- ممکن است يك مثال بز نید تا بهتر روشن شود.

— بله ... يك بند از يكي از شعرهای خودم به یادم هست، که خود این «بند» به تنهایی هم می تواند يك شعر مستقل باشد:

تاریک ترین شبان بی شبگیر

رودی است سیاه

رودی است فرورونده

در مرداب

من شب را

قطره

قطره

می نوشم.

به شاگردان می گویم. ببینید! شما معنی تك تك این کلمات را می دانید همچنین معنی دستوری تك تك سطرها را هم می فهمید ولی در مجموع، رابطه ها را کشف نمی کنید و بنا بر این نمی توانید فضای آن را در ذهن مجسم کنید. بعد اذامه می دهم که: کلید شعر در رابطه ای است که میان «مرداب» و «من» وجود دارد. اگر این رابطه را کشف کردید، به راحتی می توانید خودتان را جای شاعر قرار دهید و تمامی احساس او را درك کنید بدین طریق که: شاعری تنها در شبی تاریک نشسته است. شبی که انگار هیچگاه به صبح نمی رسد. شاعر، انبوه تاریکی و ظلمت را به صورت رودی سیاه می بیند که به مردابی می ریزد. خوب... وقتی که در آخر، می گوید: من شب را

قطره

قطره

می نوشم

پیدا است که «من» همان «مرداب» است. یعنی احساس شاعر این

است که موج تاریک شب در مرداب وجود او فرو می ریزد.

- توضیحات روشن کننده ای بود. حالا که از شعر خودتان حرف زدید و با توجه به اینکه خیلی از سئوالات من هم مربوط به شعر خود شما بود، ممکن است بگوئید که شما شعر خودتان را در مقایسه با شعر معاصر در چه وضعی می بینید؟!

- والا...! این سؤال را باید از دیگران بکنید. من ذرت می خواهم من نه می توانم و نه باید راجع به شعر خودم قضاوت کنم. آن هم در مقایسه با شعر دیگران.

- پس ممکن است نظرتان را راجع به شاعران معاصر بگوئید البته دلم می خواهد صریح باشد.

- این کلمه «پس» در سؤال شما خیلی معنا دارد! چون من راجع به خودم حرف نزدم، حالا باید از شاعران دیگر صحبت کنم. بله...؟!!

- نه... واقعا من با چنین قصدی این سؤال را مطرح نکردم

- آخر قرار بود که این مصاحبه صرفاً مربوط به کار خود من باشد و درباره شاعران دیگر اصلاً گفتگویی نشود.

- قرار که نبود. خود من بیشتر دلم می خورم که راجع به شعر خود شما سؤال کنم. ولی برای اینکه مصاحبه خیلی خصوصی نشود، چه عیب دارد که این آخرین سؤال هم به دیگران مربوط بشود.

- آخر این سؤال شما یک وضع خاص دارد. مفهوم سؤال طوری است که انگار در وهله اول نظر مرا راجع به شاعران معاصر

می‌خواهید نه‌شعر معاصر . دیگر اینکه می‌خواهید این نظر، يك نظر صریح باشد .

- نه... سوء تفاهم نشود. من اگر گفتم «صریح»، فکر کردم ممکن است به‌عللی درباره‌ی بعضی از شاعران نخواهید به صراحت صحبت کنید.

- درباره‌ی شاعران ممکن است. ولی درباره‌ی شعر آنها من همواره نظر صریح داده‌ام. به‌هر حال بگذریم.

حقیقت اینست که من هنوز در مجموع کسی را همچون «نیما» نمی‌شناسم شخصیت نیما برای من همیشه عجیب بوده است، شعر او هم همین‌طور. و معتقدم که هنوز آنچنان که شاید و باید کارهای او تجزیه و تحلیل نشده است. بیشتر حرف‌ها و نوشته‌ها که درباره‌ی اوست جنبه‌ی کلی دارد. در این میان تنها «امید» است که غیر از مقاله‌ی مفصل و مستدل خود راجع به‌اوزان نیمایی، هم‌درجه‌ی شناساندن زبان نیما کوشید و هم یکی دو شعر او را مثل «کارشب‌پسا» تحلیل کرد. نمی‌دانم کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج» او در چه مرحله‌ای است؟ البته دیگران هم کوشش‌هایی کرده‌اند. وای به‌نظر من هنوز بسیاری از جوانب کار او ناشناخته مانده است. برعکس در مورد شاعران پس از او مثل «شاه‌ملو» «امید» و «فروغ» و برخی دیگر به‌حد کافی بحث شده است.

- یعنی آنقدر که دیگر حرفی نیست در باره‌ی آنها زد؟

حقیقتش را بخواهید، نه، می‌دانید! گذشته از شعر «فروغ»، شاعری که دیگر در میان ما نیست، تا وقتی که کارهای با ارزش جدیدی یا مجموعه‌ی قابل بحثی از اینها چاپ نشود، به‌نظر من حرفی برای گفتن

نیست. چون متأسفانه در این چند سال اخیر آنچه شعر از اینها شنیده شده یا دیده شده است در حد کارهای موقتشان نبوده.

- می‌خواهید بگوئید این شاعران متوقف شده‌اند؟

من نمی‌توانم چنین نظری بدهم. چون عرض کردم هنوز مجموعه‌ای که آثار سال‌های اخیر آنها را دربرداشته باشد ندیده‌ام. ولی به هر حال آن شعرهایی که از آنها خوانده‌ام یا شنیده‌ام در حد کارهای قبلی‌شان نبوده است.

- دیگران چگونه؟

اصولاً در سال‌های اخیر، اکثر شاعران ما در خلوت خود بوده‌اند و کمتر شعر چاپ کرده‌اند. بنابراین اگر هم کارهایی کرده‌اند ما اطلاع نداریم. ولی آنچه تسک و ترک از این و آن در همین روزنامه کیهان یا اطلاعات یا مجله «تماشا» یا مجله «رودکی» یا «نگین» و ماهنامه «سخن» چاپ شده است، هیچ‌کدام جالب نبوده است. گذشته از شعری که دوسه سال پیش از طاهره صفارزاده در آیندگان چاپ شد و وضع خاصی داشت؛ باید بگویم در این مدت من تنها یک شعر خوب از رؤیائی شنیده‌ام و چند شعر هم از «سپانلو» در کیهان خواندم که در خط کارهای «سپانلو» خوب بود و نشان می‌داد که «سپانلو» واقعاً کار می‌کند. شفاهاً هم چند شعری از او شنیده‌ام که قابل توجه بوده.

- سال‌های اخیر که می‌گوئید منظورتان از چه سالی است؟

- این پنج - شش سال اخیر. از وقتی که «طنین در دلنا»ی خانم

صفارزاده در آمد. و من امیدوار بودم که با بحث‌هایی که برمی‌انگیزد که به هر حال تا حدودی هم برانگیخت و خود من هم يك طرف این بحث‌ها بودم، يك مقدار این حالت رکود و سکونی که گریبانگیر شعر معاصر شده بود بهم بخورد و باز شاهد تحرك سال‌های قبل باشیم.

- خود خانم صفارزاده بعد از کتاب «طنین دردلتا» چه کرده است ؟

من چون زیاد گرفتار بوده‌ام ، شعرهای تازه او را نشنیده‌ام ولی اطمینان دارم که همچنان کار می‌کند.

- کار می‌کند ولی چاپ نمی‌کند !؟

شاید، چون الان مجله‌ای یا بهتر بگوییم فضای مناسبی نداریم. اگر داشتیم لابد چاپ می‌کرد، و انگهی فعلاً شعر، خیلی هم جدی گرفته نمی‌شود.

- ولی به هر حال در همین سالها شاعرانی هم بوده‌اند که بی‌توجه به جدی نبودن یا مناسب نبودن شعرهای فراوان چاپ کرده‌اند . از خانم صفارزاده بگذریم که من درباره او قضاوتی نمی‌کنم.

نمی‌دانم منظور شما شاعران بخصوصی هستند یا نه. اما در هر حال با حرف شما موافقم. مثلاً «نادرپور» کماکان هر شعر تازه‌اش را به چاپ سپرده است. یا «آتش» کمتر هفته‌ای بوده که در «تماشا» شعر نداشته باشد. یا مثلاً «اوجی» که در چاپ شعرهایش عجیب اصرار دارد. نمی‌دانم! مثل اینکه برخی از شاعران هستند که تا شعرشان را چاپ نکنند،

نمی‌توانند شعر تازه بگویند.

— شما از هیچکدام از شعرهایی که این سه شاعر در این مدت چاپ کردند، خوشتان نیامد؟!

— نه ... چون هیچکدام موفق نبود

— اما در جواب قبلی گفتید که از «صفارزاده» و «رؤیائی» و «سپانلو» چند شعر خوب خوانده‌اید. این برای من سئوالی پیش می‌آورد با توجه به اینکه هر کدام از اینها راه مخصوصی دارند، چطور شما از شعر هر سه خوشتان آمده است؟

سئوال بجائی است. من به‌طور کلی داشتم از شعرهای سالهای اخیر حرف می‌زدم. اعم از اینکه خوانده‌ام یا شنیده‌ام، و گفتم که از میان همه شعرهای چاپ شده، این چند شعر قابل توجه بود. منتها نگفتم که هر کدام در محدوده کار شعری خاص آنها. شعر «صفارزاده» در مقایسه با کارهای خودش. شعر «رؤیا» و «سپانلو» هم در مقایسه با کارهای خودشان والا معلوم است که راه هیچکدام از اینها به هم شبیه نیست. صفارزاده شاعری صاحب سبك است و شعر او نتیجه راهیابی‌های اوست. با مختصات انحصاری، به‌طوری که می‌توان گفت او تنها زنی است که توانست از زیر بار «فروغ» بیرون بیاید و به شعری برسد که از هر لحاظ مخصوص به اوست. همچنین است «سپانلو»، که زبان شعرش از همان سالهای آغاز شاعری او مشخص بود. برعکس «رؤیا» که در آغاز کار ضعیف بود، اما بر اثر تجربه‌هایی که روی «فرم»های مختلف کرد و نیز درگیری با شعر برخی از شاعران معاصر فرانسه مثل «والری» و «سن-ژون پرس» به «شعرهای دریائی» و خاصه «دلتنگی‌ها» رسید که به نظر من

بهترین مجموعه شعر اوست. و هم اکنون او شاعری است که صرفاً به تکنیک و فرم خاص شعر خودش اتکاء دارد. و این توجه به «فرم» تا آنجاست که به جرأت می‌توانم بگویم، من کمتر شعری از «رؤیا» خوانده‌ام که «حالت» داشته باشد. یعنی واقعاً مرا تکان بدهد. نمی‌دانم چون شاعری است بی‌توجه به واقعیات اطراف خود. دوستدار ظواهر زندگی و دوستدار خویشتن خویش. گویی کمتر چیزی او را متأثر می‌کند و مثل اینکه احساسات تفکر و تأمل او وقتی است که به «اشرافیت» متشکل شعر خود می‌اندیشد.

- حتماً شعرهای اخیرش را با «پرویز اسلامپور» دیده‌اید؟

در «تماشا»؟. مناسفانه بله. وایکاش نمی‌دیدم. چون برای من جز عصبیت هیچ چیز ندارد. همین است که می‌گویم کارهای او بیشتر به بازی و تفنن شبیه است. انگار که هیچ چیز جدی برای او وجود ندارد. شاید هم خود او اینها را خیلی جدی می‌گیرد. نمی‌دانم. بهر حال حیف اوست که به زبانی خاص در شعر دست یافته و چند شعر موفق در «دریائی‌ها» و چند شعر خوب و باحالت هم در «دلتنگی‌ها» دارد.

- همین چند شعر کافی نیست که او را شاعر خوبی نشان بدهد.

چرا...! واقعیت اینست که يك منتقد باید صرفاً به آثار يك شاعر توجه داشته باشد، نه خود او. با وجود این وقتی منتقدی با روحیات يك شاعر آشنا بود، نمی‌تواند بی‌توجه به شخصیت او در مورد آثارش قضاوت کند. من در این سالها وقتی از رفتار و اعمال خاص برخی از شاعران با خبر شده‌ام، واقعاً تعجب کرده‌ام. رفتار و اعمالی که می‌توان به حقارت تعبیرش کرد. وقتی می‌شنوم فلان شاعر از اینکه چند هفته‌ای از او خبری

در مطایعات نبوده است، به تکاپو می افتد و شروع می کند به تماس با این و آن، بلکه از او سخنی گفته شود، سخت ناراحت می شوم. یا وقتی شاعری دیگر اینجا و آنجا شعر خود را تبلیغ می کند به قصد های مختلف، افسوس می خورم. یا وقتی برخی از شاعران را می شناسم که سازشکاری را به حدی می رسانند که با همه انتقادها و فحاشی های فلان منتقد، از ترس اینکه مبادا به شهرتشان لطمه بخورد، به راحتی بسا او کنار می آیند و دوست می شوند، شگفت زده می شوم. یا وقتی می شنوم شاعرانی هستند که دورهم جمع می شوند، به قصد اینکه در مصاحبه های شان از یکدیگر تعریف کنند و به شاعران دیگر خرده بگیرند، متأثر می شوم. خب ... آیا اینهمه کافی نیست که در یک منتقد اثر سوء داشته باشد؟ آیا میان شاعری که دنبال شعرش این طرف و آن طرف راه می افتد، با شاعری که اصلاً فکر این کار هم برایش توهین آمیز است، تفاوتی نیست؟ آخر آن طرف قضیه هم هست. سهراب سپهری هم هست که اگر سال ها هم درباره او و شعر او سخنی گفته نشود، مطلقاً اهمیت نمی دهد. البته شاعرانی هم هستند که واقعاً با شخصیت و انسانند و حتی می توان گفت «شاعر»ند و اسی ممکن است منتقدی مثل من به شعرشان اعتقاد نداشته باشد. این مسئله دیگری است.

- شما گفتید «شاعرانی که با شخصیت و انسانند و حتی می توان گفت شاعرند» نفهمیدم منظورتان چیست؟

- یعنی اخلاقاً برای من قابل احترامند و می دانم که ذاتاً هم شاعر هستند ولی شعرشان در نظر من شعر کاملی نیست. اگرچه گهگاه می بینم که همینها نیز قضاوت صریح آدم را نسبت به شعرشان به حساب یک نوع غرض ورزی می گذارند و گاه در برخورد با آدم صورتشان را هم

برمی گردانند. و این واقعاً جای تأسف است البته ممکن است يك شاعر اخلاقاً انسان خوبی باشد، و اسی رفتار و زندگی شاعرانه نداشته باشد. می دانید يك شاعر يك مقدار هم باید هوشیاری و رندی داشته باشد.

هر شاعری به هر حال یکی دو شعر خوب دارد ولی جوهر شاعری داشتن چیز دیگری است. اول باید شاعر بسود. یعنی رفتار و زندگی شاعرانه داشت و بعداً شعر گفت. من وقتی با «آزاد» روبرو می شوم پیش از اینکه فکر کنم این «محمود مشرف آزاد تهرانی» است، فکر می کنم يك شاعر است. برعکس، هستند کسانی که شعر می گویند اما پیش از اینکه یاد شعر گفتن آنها بیفتم، به عنوان فردی از افراد به آنها نگاه می کنم. اینکه گفتم «نیما» از هر لحاظ برای من يك شخصیت فوق العاده است، برای اینست که همه این نکات مثبت و ممتازی را که عرض کردم در او می بینم. فکر کنید سی سال در خلوت نشستن و کمترین وقتی به توهین ها و دشنام های این و آن نگذاشتن چقدر اطمینان و اعتماد و اعتقاد و علو طبع می خواهد. چقدر روحیه شاعرانه می خواهد. و او را مقایسه کنید با آنهایی که کافی است يك ماه وقف يك ماه شعرشان چاپ نشود یا يك انتقاد بر شعرشان ببینند و از کوره به در روند.

شعر: معماری کلام...^۱

- بله ... من در سئوال می خواستم خلاصه نظریات شمارا بگویم و به اصطلاح جمع بندی کنم که ...

- می فهمم . می خواستید بگوئید که از شعر مشروطیت به اندازه لازم حرف زده شد، حالا اگر کافی نبود...

- نه خیر ... برای من که کافی بود. نهایتاً می خواستم زودتر به سئوال اصلی ام برسم درباره شعر و ادبیات معاصر. چون در کلاس های تان شما بیشتر از حقانیت شعر امروز و مبنای آن و اینکه چرا به وجود

۱- این «مصاحبه» از رده گفت و گوهایی است که ظاهراً به علت عدم امکان طرح و بررسی نوع مطالب آنها در کلاسهای درس ادبیات معاصر، با عده ای از دانشجویان «مدرسه عالی ادبیات و زبانهای خارجه» به طور جداگانه، در طول ششماه از زمستان ۵۶ تا آغاز تابستان ۵۷ انجام گرفته و بر روی نوار ضبط شده است. و اما این قسمت اولین نوار مربوط به شعر امروز است که بعد از بحث درباره ادبیات مشروطه آغاز شده و چون مصاحبه کننده خانم «صمیم» از دوستان ارادتمند شعر سپهری بوده از همان اول، گفت و گو را به شعر او کشانده است. متن کتبی جز در موارد نادر (و به ناگزیر) تقریباً مطابق با اصل شفاهی است. این را هم بگویم که این قسمت از میان همه آن نوارها، به قصد چاپ در کتاب ویژه «سپهری» آقای علی دهباشی، پیاده شد. وجه بسا اگر اصرار و پشتکار ایشان نبود، همچنان بر روی نوار می ماند و در این کتاب هم نمی آمد.

آمده است حرف می‌زدید؛ ولی تقریباً هیچوقت نشد که از افکار و اندیشه‌های شاعران خوب امروز مثل احمدشاملو و م. امید، یا شعرهای سهراب سپهری یا شعر فروغ فرخزاد به‌طور اختصاصی حرف بزنید. البته مشکلاتی هم بود و هنوز هم هست که مادانشجویان همیشه به آنها وقوف داشته‌ایم. حالا اگر خسته نشده باشید...

— نه... خواهش می‌کنم. هنوز به‌خستگی نرسیده

— بله... تا آنجا که من اطلاع دارم غیر از چند مقاله در مورد شعر امروز مثل «کی‌مرده کی‌جاست» و «از سر چشمه تا مصب» در «جنگ» خودتان...

— «جنگ اصفهان» بگوئید! چون «جنگ» من نیست. جنگ خلیجی‌هاست.

— مگر در اصفهان کسان دیگری هم بوده‌اند؟

— مگر قرار بوده، نباشند.

— منظورم جز خود شما از میان همکاران جنگ، اصفهانی‌های دیگری هم بوده‌اند؟

— بله، همکاران اصلی همه‌شان اصفهانی هستند.

— ولی تا آنجا که من دیده‌ام، اغلب از چهره‌های معروف امروزند.

— منظورتان در سطح مملکت — بله... برخی با جنگ شروع کرده‌اند و بعد معروف شده‌اند و برخی دیگر هم از قبل معروف بوده‌اند و با جنگ همکاری کرده‌اند، ظاهراً شما همه شماره‌های جنگ را ندیده‌اید. یا یادتان نیست. پایه‌گذاران اصلی جنگ سه چهار نفری بیشتر نبودند.

و همه هم اصفهانی. حالا که به اینجا رسید اجازه بدهید خیلی خلاصه شرح ماجرای این مجله را بدهم. از سال چهل و یک ما سه چهار نفری بودیم، من و برادران گلشیری و کلباسی، همراه با چند نفر دیگر که جلساتی داشتیم و در حقیقت حاصل این جلسات، اولین شماره جنگ شد؛ که در سال ۴۳ یا ۴۴ (اگر اشتباه نکنم) انتشار یافت. از شماره دوم جلیل دوستخواه هم که دکتر ادبیات شده بود و در دانشگاه اصفهان تدریس می کرد به ما پیوست و همچنین ابوالحسن نجفی، مترجم معروف، که تازه از فرانک برگشته بود.

- می بخشید این آقایان هم اصفهانی هستند؟! -

- بله بله. یعنی دوستخواه از تهران و نجفی هم از پاریس در واقع به شهر خودشان برگشته بودند. همچنانکه احمد میرعلائی، که او هم از لندن به شهر خودش برگشته بود و ضیاء موحد هم که داشت از بوشهر برمی گشت و همچنین دکتر مصطفی رحیمی و دکتر بهرام صادقی که تقریباً اصفهانی هستند. یعنی نائینی و نجف آبادی اند و دکتر هراند قو کاسیان که طبیب ارمنی اصفهانی است و امیرحسین افراسیابی و عبدالحسین آل رسول مدیر «انتشارات زمان» که بعدها چاپ و پخش جنگ هم به عهده ایشان شد.

- همه که اصفهانی شدند.

- تقصیر خود شما بود که عرق اصفهانی - بهتر بگویم اصفهانی - گری مرا به جوش آوردید. شوخی می کنم می بخشید. در هر حال اینها بودند و عده ای جوان تر هم. و باز هم، همه اصفهانی که اولین کارهایشان را با همین مجله شروع کردند. مثلاً مجید نفیسی، رضا فرخفال، محمد

رضا شیروانی، یونس تراکمه، هرمز شهدادی، برهان حسینی و... و خلاصه، حاصل این همه، که تا حال ده شماره جنگ شده است در عرضه - چهارده سال. و البته بایاری و همکاری بسیاری از شاعران و نویسندگان و مترجمان معروف غیر اصفهانی امثال احمد شاملی - اخوان ثالث (م. امید) محمود تهرانی (م. آزاد) منوچهر آتشی، بدالله رؤیائی - محمدعلی سپانلو - احمد رضا احمدی - صفدر تقی - زاده - محمدعلی صفریان - سیروس طاهباز - پرویز مهاجر - رضا سید حسینی - تقی مدرسی - ناصر تقوایی - میهن بهرامی و... و دیگر اینکه می بخشید که حاشیه از متن...

- نه... خواهش می کنم. من داشتم به مقاله های شما در جنگ اصفهان اشاره می کردم که به این توضیح ها کشید و البته جالب بود. بله... می گفتم که غیر از مقالات شما در جنگ اصفهان و مقدمه کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» و غیر از اشاره هایی کوتاه در چند مصاحبه و دو مقاله یکی راجع به «فروغ» و یکی خیلی مفصل راجع به شعر «شاملو» دیگر به طور جداگانه از شما چیزی ننخوانده ام.

- غیر از نقد کتابهای شعر، یک مقاله مستقل هم براساس شعر «امید» با نام «از نشان دادن تاشعر» در مجله «فرهنگ و زندگی» از من چاپ شده است.

- در مورد نیما و سهراب سپهری که جداگانه مقاله یا نقدی ننوشته اید؟

- به طور جداگانه هنوز خیر. البته یادداشت هایی دارم. چون بعد از کتاب «شعر نو» طرحی در نظر بوده، که در مورد آثار هر یک از شاعران پیشرفته امروز، البته بیشتر برای دانشجویان و با این هدف که کتاب

درسی بشود، کتابهایی ترتیب بدهم. با انتشارات «زمان» هم در مورد چاپ آنها مذاکره شده است.

- شاعران پیشرفته یعنی همانهایی که شعرهایشان را تفسیر کرده‌اید. در آخر کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز»؟

بله... تقریباً

- ولی... البته خیلی معذرت می‌خواهم این سؤال را می‌کنم. در آن کتاب از شاعران مشهور، تقریباً از همه شعر تفسیر کرده‌اید. به‌غیر از سپهری. آیا از نظر شما شعر سپهری در آن حد نبود..؟

نه نه... اصلاً اینطور نیست. شعر سپهری شعری است بازبانی خاص و مهری مخصوص و مشخص که نمی‌توان به آن اهمیت نداد. اما اینکه از او شعری تفسیر نکرده‌ام، حقیقتش نمی‌دانم چرا؟ چرا مثلاً شعر «نشانی» او را تفسیر نکرده بوده‌ام، نمیدانم. شاید هم چون «براهنی» قبلاً راجع به این شعر تفسیری یا مقاله‌ای نوشته بود که به نظرم همان کافی بنظر می‌رسید.

- مگر سپهری همین يك شعر را دارد؟

معلوم است که نه. ولی مناسب‌ترین شعر به اعتبار تشکل و فضایی که دارد، همین «نشانی» است. در بقیه شعرها بیش یا کم با حرفهای شاعرانه روبروئیم تا «ساخت» شعر.

- خب... هر شعری حرفهای شاعرانه يك شاعر است، مگر نه...؟
نه... منظورم چیز دیگری است. ببینید! ما يك شعر «حرفی»

داریم و يك شعر «ساختماني» يا بهتر بگويم «ساختاري». اين رادر بعضی مقاله ها يا مصاحبه هايم قبل اشاره کرده ام . می دانيد بعضی شاعران فقط حرف می زنند بی هيچ تصويری . که ديگر آن شعر نيست شعار است . مثل همه شاعرانی که از «شاملو» و «اميد» تقليد می کنند .

- يعنی شعر اينها هم «حرفی» است ؟

نه نه ... البته آنها شعر حرفی و شعاری هم دارند . ولی شعرهای موفقتشان آن شعرهایی است که ساختی استوار و متشکل دارد . بله ... داشتم می گفتم ...

- می گفتيد بعضی شاعران فقط حرف ...

فقط حرف می زنند يعنی شعار می دهند . برخی ديگر حرف می زنند ولی شاعرانه . بعضی هم شعرشان صرفاً ترسيم و تصوير يك فضای عینی - ذهنی است . در شعر «حرفی» حذف هر چند سطر ، امکان دارد و لطمه ای آنچنانی به شعر نمی خورد . ولی در شعر « ساختاری » حتی حذف يك کلمه ، به ساختمان شعر لطمه می زند . ببينيد ! اگر مقداری از يك خط مستقيم را برداريم باز همان خط است اما از يك دایره اگر قسمتی برداشته شود ، ديگر دایره نيست . شعرهای «حرفی» همان «خط» اند و شعرهای متشکل «دایره» .

- ... ولی يك نکته هنوز برای من حل نشده . و آن اينست که مگر

سپهری باهمين به قول شما حرفهای شاعرانه ، سپهری نشده و به

اصطلاح جزو شاعران خوب امروز در حساب نمی آيد ؟

چرا . چون زبان شعری دارد خاص خودش . يعنی خیلی ها حرفهای

شعر: معماری کلام ... ۴۴۳

شاعرانه می نویسند ولی سپهری نیستند. و به اعتبار همین زبان مستقل است که کار او ارزش دارد. خود من پیش از این درمقاله «کی مرده کی بجاست» که ۱۰-۱۲ سال قبل نوشته شده با توجه به همین زبان شعر او، او را یکی از هفت هشت شاعر پیشرفته امروز دانسته ام.

- یعنی الان نمی دانید؟

چرا ... منتها حرف من در مورد ساختمان شعر بود و اینکه شعر سپهری اساساً شعر «حرفی» است و جز در یکی دو مورد فاقد «ساخت» است و ...

- می بخشید. اگر این سؤال را مطرح می کنم. چون اگر شما این حرف را نمی زدید، شاید هیچگاه مطرحش نمی کردم. و آن اینست که: تا بحال همه از شعر سپهری تعجب کرده اند و گفته اند يك شعر صمیمی است و بخصوص از اندیشه و عرفان شعر او زیاد حرف زده اند، ولی هیچکس به نداشتن «ساخت» در شعر او — آنطور که شما می گوئید و نقص شعرش می دانید — اشاره نکرده.

من به دیگران کار ندارم. ببینید! در نظر من سه اصل «جوهر» و «بیان» و «اندیشه» در شعر، در حکم سه رأس مثلث يك شعر است که دایره محاط در آن به منزله کل متشکل شعر محسوب می شود و در حقیقت مرکز این دایره است که مرکز ثقل شعر و خاستگاه فرم و شکل آنست. و همین «ساختمان» است که آن سه اصل یا بهتر بگوئیم آن سه ضلع را برگردۀ خود نگهداشته است. حال اگر این سه اصل مثلاً سه نقطه بر روی يك خط مستقیم باشد، شعر از شکل و حجم يك اثر هنری که مهمترین ضامن قوام و دوامش، همین «ساخت» دقیق و استوار آنست، می افند و عاری می شود.

- به هر حال، پس شما به این سه اصل در شعر سپهری معتقد هستید
در صورتیکه در شعرهای خیلی از شاعران، این سه اصل هم دیده
نمی شود.

کاملاً همین طور است. همین که این سه اصل در شعر سپهری موج
می زند و آشکارا پیداست، امتیاز بزرگی است. اما يك شعر کامل، همیشه
چیزهایی افزون بر اینها دارد. بلکه... این فرم و شکل همراه با بیانی پیشرفته
است که برای يك اثر هنری ایجاد تشخیص می کند. هراتر هنری طرحی
است که از مجموع فکر و تخیل و زبان و چگونگی بیان و ترکیب و ادغام
اینها درهم، افکنده می شود، و در شعر طرحی است از کلمات، که چون
افکنده شد شعری می شود همچون «بنا»یی بلند و متشکل.

بنا بر این هر شعر موفقی مجموعه ای یا بهتر بگوئیم سازمانی متشکل
از واژه هاست. سازمان بدن يك انسان را در نظر بگیرید! شعر فقط جریان
خون نیست. لطافت پوست هم نیست. خون در بدن انسان با چه هدفی
حرکت می کند؟ با هدف حیات بخشی. البته بی اینکه بداند. جوهر شعر
هم در کالبد شعر همین طور است. منتها باید کالبد بعنوان ظرف این جوهر
باشد والا دوام يك اثر شعری یا بطور کلی هنری، تضمین نمی شود. درست
است اگر خون نباشد کالبد پژمرده می شود، مثل بسیاری از شعارها که
نام شعر به آنها می دهند، ولی چون نه جوهر شعری دارد و نه کالبدی که
آن را نگهدارد در اندک مدتی محو و نابود می شود. همچنین اگر جوهر
و خون بود ولی در کالبدی و بدنی جریان نداشت، دیر یا زود از حرکت
می ایستد و خشک می شود. یا اگر نه، پیش از اینکه خشک شود در کالبد شعر
شاعران بزرگ، جریان می یابد. مثل حافظ، که گاه از جوهر اندیشگی
هم مخیل و هم غیر مخیلی که شاعران پیش از او - چنانکه باید و شاید
- در تشکیل و تبیین آن موفقی نشده اند، در «ساخت» استوار غزل خود
استفاده کرده و در حقیقت آنرا به نام خود به ثبت داده است. و دیگر آن

اندیشهٔ خاص صرفاً در قالب بیت حافظ است که برمدار حافظهٔ ما می‌گردد.

- بنا بر این از جوهر شعر سپهری هم می‌توانند بزدارند.

خب بله. تا چه شاعری باشد؟! منتها چون زبان شعر سپهری بسیار مشخص است کمتر، ولی مثلاً از شعرها و تصویرهای «احمد رضا احمدی» به راحتی می‌شود برداشت. چون شعر «احمدی» آن سه اصل را هم در حد شعر سپهری ندارد.

- پس چطور است که «فروغ» او را هم جزو یکی از شاعران برگزیده‌اش انتخاب کرده؟

در کتاب «از نیما تا بعد» منظورتان است و البته شعر او را من هم در «شعر نو از آغاز تا امروز» از او چند شعری انتخاب کرده‌ام. ولی این دلیل نمی‌شود. می‌دانید «فروغ» این او را صرفاً به جوهر شعر توجه داشت و به یک نوع سادگی بیان و فضا و این را در شعر «احمدی» می‌دید و همچنین در شعر «بیژن جلالی» ولی به نظر من «فروغ» اشتباه می‌کرد. چون آنچه «فروغ» اعتقاد داشت برای شعر لازم هست ولی کافی نیست منتها شعر سپهری غیر از اینکه این امتیاز را دارد امتیازهای دیگر هم دارد.

- یعنی آن سه اصل را که گفتید. جوهر و بیان و اندیشهٔ شعری و بخصوص عرفان شعر او.

عرفان؟! ... نه ... عرفان به معنی مصطلحش که مطلقاً در شعر سپهری نیست. می‌دانید! در شعر سپهری هم مثل «فروغ» دودورهٔ شعری

هست. دوره اول که شامل مجموعه‌های «مرگ رنگ» «زندگی خوابها» و «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» می‌شود و دوره دوم که شعر بلند «صدای پای آب» و «مسافر» و «حجم سبز» را دارد. درست به‌خلاف «فروغ» که تقریباً غیر منتظرانه یا غیر منتظره به «تولد دیگری» رسید؛ سپهری در شعرش بیش یا کم يك سیر تکاملی داشته است. و این از اول قابل پیش بینی بود. یعنی می‌توان به‌ترتیب هر يك از مجموعه‌هایش را صورت متکامل مجموعه پیشین دانست. گذشته از شعرهای اولیه و «مرگ رنگ» که شعرهای رزون سپهری است و متأثر از «نیما»، سپهری‌بی که امروز ما می‌شناسیم از «زندگی خوابها» کار خود را شروع کرده است.

- مگر قبل از کتاب «مرگ رنگ» شعرهای دیگری هم دارد؟

بله ... يك مجموعه دیگر هم دارد به نام «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» در قالبهای سنتی با مقدمه «مشفق کاشانی»، که از نوایغ که بگذریم مثل اولین کار هر شاعری است. به هر حال از سرچشمه «زندگی خوابها» است که حرکت ذهن او آغاز می‌شود و در «آوار آفتاب» ادامه می‌یابد و به «شرق اندوه» می‌رسد. در «شرق اندوه» این حرکت به اصطلاح «ریتم» می‌گیرد و گاه از نظروزن، «ضربی» می‌شود. در این کتاب تأثیر از غزلیات شمس کاملاً پیداست.

- می‌شود به يك نمونه اشاره کنید!

زیاد هست. حفظ که نیستم. اجازه بدهید ... مثلاً این سطر: «در باغ زمان تنها نشدیم، ای سنگ و نگاه، ای وهم و درخت، آیانشدیم» یا مثلاً این تکه:

«من سازم، بندی آوازم، برگیرم، بنوازم، برتارم زخمه «لا» زن،

راه فنازن» و اصولاً این مجموعه یعنی «شرق اندوه» تماماً متأثر از جوهر اندیشه شرقی است و در حقیقت اندوه تابناك شرق است که - شاید هم ناخود آگاه - موجب این نامگذاری شده . یعنی «شرق اندوه» . شما فقط يك واژه «نیلوفر» را در این کتاب و تاحدودی «آوار آفتاب» مقایسه کنید با «نیلوفر» های «صدای پای آب» و «مسافر» و «حجم سبز»، خواهید دید دو گونه «نیلوفر» ند یعنی درد و کتاب اول، «نیلوفر» نیلوفر شرقی است و نمادین، ولی در شعرهای بعد نه . یا واژه «خدا»، مثلاً «خدا» های فراوان «شرق اندوه» و بعد «صدای پای آب» و شعرهای بعدی، که «خدا» چهره ای کاملاً زمینی پیدا می کند.

- معذرت می خواهم - من دقیقاً متوجه نشدم که منظور شما...

می فهمم چه می خواهید بگوئید! خلاصه بگویم: ما جلوه های این اندیشه شرقی را در برخی از شعرهای «آوار آفتاب» (که در مقدمه آن راجع به شرق و غرب و تفاوت آفاقی و انفسی آنها اشاره هایی هم دارد) تا «شرق اندوه» که تماماً «باز تافت» ذهنیت شرقی سپهری است می بینیم؛ منتها به نظر من از «صدای پای آب» به بعد و بویژه در این شعر (ونه در برخی از سطرها آنهم به صرف يك حرف یا يك تصویر) این جلوه را نمی توان دید. از «صدای پای آب» به بعد دیگر شرق و غرب و اساساً همه موجودات، انسان و حیوان و نبات برای او در يك حد از ارزشند . از این شعر بلند به بعد، حرکتهای عرفانی به آن معنی نیست. شعرها زمینی و خاکی است. هر چه هست همینجاست و هر آمیختگی و یگانگی هم بر روی همین خاک طرح می یابد و به اصطلاح صورت می بندد.

- یعنی از «صدای پای آب» به بعد اینطور که شما تحلیل می کنید شعر

سپهری يك شعر «مادی» است؟!

«مادی» کلمه مناسبی نیست. بهتر است بگوئیم زمینی. ببینید! پیش از این به‌واژه «خدا» اشاره کردیم. مثلا خدایی که سپهری در این شعر از او سخن می‌گوید نه در آسمانهاست و نه به معنای عرفانی اش، متجلی در انسان از نوع خدای حسین منصور حلاج و «انا الحق» اش. خدای او بر روی همین زمین است:

و خدایی که در این نزدیکی است
لای این شب بوها - پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

- اتفاقا در همین‌جا از قبله و نماز و اذان و سجاده هم سخن می‌گویند.

بله... از قبله گل سرخ البته. و سجاده دشت و اذان باد و گلدسته سرو. و بعد هم نمازشاعری که عاشق این زمین و سرمست از جوشش طبیعت و زندگی است.

- پس به نظر شما در این شعرهای سپهری - یعنی دوره دوم شاعری او عرفان اصلا رنگی ندارد.

همین‌طور که قبلا گفتیم، به معنی اصطلاحی اش نه، ولی شما می‌توانید «دید» خاص سپهری را و اینکه به اصطلاح نقش ناپیدای جهان را می‌جوید بعنوان رنگی از عرفان تلقی کنید اما واقعیت اینست که اینها همه بر روی همین خاک است و همین زمین. والا ما می‌توانیم همین تکه معروف شعر اورا هم:

و خدایی که در این نزدیکی است

لای این شب بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

به «وحدت وجود» تعبیر کنیم.

ولی آنچه مسلم است این است که در این دو شعر بلند و مجموعه
«حجم سبز»، دیگر شرق و غرب بعنوان يك تقسیم‌بندی از «دید» او معنی
ندارد و جهان و هرچه در آن هست برای او زیباست. او می‌خواهد همه
چیز را جدی بگیرد و دوست بدارد. و نه فقط خودش بلکه همه انسانها
همه چیز را جدی بگیرند و دوست بدانند - حتی يك زاغچه را.

- هیچکس زاغچه‌ای را سر يك مزرعه جدی نگرفت.

پیدا است که شعرهای سپهری را زیاد خوانده‌اید. این را هم معترضه
بگویم من تصور می‌کنم شعر سپهری خوانندگان زنش بیشتر باشند.

- چون شعر سپهری واقعا شعر زلال و لطیفی است.

البته، منکر نمی‌شود شد. صحبت دوست داشتن سپهری بود؟ بله؟
شاعری که جهان دوست است و زندگی پرست. نه جهان وطن مثلاً یا وطن -
پرست. از این خطها بیرون است. اگر از «کاشان» یا حتی «گلستانه» حرف
می‌زند، نه از این روست که ناحیه‌ای در وطن اوست. در «هند» هم که
باشد این بوی علف را از «گلستانه» دیگری می‌شنود. درست برعکس
من، که اگر از اصفهان حرف می‌زنم، برای من «دل ایران» و «جان جهان»
است. برای سپهری دیگر اینجا و آنجا مطرح نیست و این چیز و آن چیز.
او هرچه را که بر این خاک است دوست دارد. چیزهای بدش را هم.
تسلیم است تسلیم عاشقی به معشوقی که عیبهایش هم زیباست. البته

معشوقی زمینی و طبیعی نه آسمانی و ماورائی. اصلاً نگاه سپهری نگاه صمیمانهٔ کودکی است با سن مثلاً چهل سال و حالا ... بلکه پنجاه سال، کودکی که نقاش و شاعر است و هرچیز را که احساس و ادراک می‌کند، با خط و رنگ و واژه و تصویر، نشان می‌دهد. می‌داند همان کودکی هم که در شعرش ماه را بو می‌کند؛ خود اوست.

- کودکی دیدم ماه را بو می‌کرد.

بله ... چون در حقیقت خودش این احساس را داشته. اما نه فقط از این نظر که از کلمهٔ «کودک» استفاده کرده (چون در خیلی جاها از این واژه بهره برده است) بلکه در اغلب تصاویر شعر او می‌توان چهرهٔ این کودک را دید:

می‌پرد در چشمم آب انار - اشک می‌ریزم

مادرم می‌خندد

رعناهم

...

می‌نشینم لب حوض

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب

مادرم ریحان می‌چیند

یا این سطر: «پسری سنگ به دیوار دبستان می‌زد» یا «من به سببی خشنودم» یا «زندگی یافتن سکهٔ دهشاهی در جوی خیابان است» یا ...

- با توجه به این «دید» کودکانه و این که گفتید شعر او زن پسند است غیر از لطافت زبان او، شاید یکی هم به دلیل این است که زن‌ها بیشتر حالت‌های کودکانه را دوست دارند. با توجه به خصلت مادریشان.

نکته جالبی است. فکرش را نکرده بودم. و اما الان به فکرم رسید که شاید شما خانم‌ها بهتر می‌توانید در باره شعر سپهری بنویسید.

- من که صاحب نظر نیستم.

چرا...؟ احساسات را که می‌توانید بیان کنید. به هر حال خانم‌هایی هستند که می‌توانند این کار را بکنند. مثلاً خانم «طاهره صفارزاده» یا «مehشید امیرشاهی» یا خانم «گلی ترقی» یا...

- می‌بخشید تا از یادم نرفته... همین حالا تکه‌ای از شعر سپهری به یادم آمد که از نظر من خیلی زیباست و مثال خوبی است برای این حالات کودکان شعر سپهری که گفتید.

کودکی می‌بینی

رفته از کاج بلند بالا - جوجه بردارد از لانه نور

نمونه جالبی است بله... منتها به این نکته هم توجه کنید که حتی اگر به جای «کودک» از ضمیر «او» هم استفاده شده بود، فرقی نمی‌کرد. چون نفس این کار، یعنی جوجه برداشتن از بالای درخت کاریجه‌هاست.

- بچه‌های شیطان!!

منظورتان اینست که بچه‌های انسان از این کارهای بد بدنمی‌کنند! بله؟! ... یا ببینید مثلاً این سطر «جیشان را پر عادت کردم»، این جیب بچه‌هاست نه بزرگترها. جز اینکه در اینجا واژه «عادت» ضد عادت شده و جای مثلاً نخودچی کشمکش را گرفته است. منتها این اصل را باید همیشه به یاد داشته باشیم که سپهری مثل شاعران دیگر حسرت ایام کودکی را نمی‌خورد. چون در چهل پنجاه سالگی هم غرق در حالات

کودکی یا کودکانه خویش است او همیشه در زمان «حال» زندگی می کند، چون کودک در زمان حال زندگی می کند. به قول خودش اهل «آب تنی کردن در حوضچه اکنون است.» و با پشت سرش و گذشته اش کار ندارد.

پشت سر نیست فضایی زنده

پشت سر مرغ نمی خواند

پشت سر باد نمی آید

«پشت سر»، چون مرده است، در نظر او زیبا هم نیست. او عاشق «حال» است و صدای مرغی که هم اکنون دارد می خواند و بادی که هم اکنون دارد می وزد. یا این پاره که مورد جانی است :

بهر آن است که برخیزم

رنگ را بردارم

روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.

ببینید! نوع تصمیم گیری هم، تصمیم گیری بچه هاست. بچه ای که حوصله اش سر رفته، ناگهان به فکر می افتد کاغذ و مدادش را بیاورد و نقاشی کند. با این تفاوت که او روی کاغذ مثلاً گنجشگ می کشد و این که، کودک که چهل ساله است، روی تنهایی خود، منتها نباید فراموش کرد که این «دید» کودکوار در زبان صاف و راحت سپهری، گاهی موجد تصویرهای ابتدایی و گاه هم مبتدل - می شود:

به سراغ من اگر می آید

نرم و آهسته بیاید هادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من

- ولی این که خیلی زیباست!

شاید از نظر شما و همه خانمها. چون نازك...

- نازك نارنجی؟! -

نه نه... مطلقاً این را نمی خواستم بگویم . می خواستم بگویم چون نازك وظایفند، مثل همان چینی. و مثل چینی زود هم می شکنند. اما خالی از شوخی، «چینی نازك تنهائی من» صریح بگویم لوس است. به نظر من يك حرف یا تصویر مردانه نیست.

- آخر سپهری خودش هست. صمیمی و صادق و با روحیه ای ظریف و... خوب واقعاً این و آن دنیای تنهایی اش را بهم می زنند.

«بیان» بد است والا در صداقت و صمیمیت سپهری هیچ تردیدی نیست و نه هیچ تردیدی در اینکه دنیای او با دنیای دیگران بسیار تفاوت می کند. منتها همینطور که گفتم مسئله بیان است. چند نمونه می خواهم نشانان بدهم؟! :

شوق می آمد، دست در گردن حس می انداخت
یا:

و بزی از خزر نقشه جغرافی آب می خورد
که دیگر به کاریکلماتورهای «پرویز شاپور» نزدیک می شود. یا این سطر:
«كودك همیشه هسته زرد آلو را - روی سجاده بیرنگ پدرتف می کرد» که گذشته از صفت زائد «بیرنگ»، چون در حقیقت از «دید» شاعر بیان شده و نه از «دید» كودك...

- می بخشید... گفتید «صفت زائد» یادم افتاد که پارسال جزو پلی کپی هایی که به ما می دادید، یکی هم داستانی از همینگوی بود و صحبت

از فقط يك كلمه «زائد» در آن داستان ... ولی اسم آن...

«يك گوشه پاك و پر نور» و آن كلمه هم - اگر اشتباه نکنم - صفت «احمق» بود. که ناقد داستان، به دليل اینکه خواننده خود در ضمن داستان می فهمد که کداميك از دو کارگروستوران «احمق» اند، آنرا زائد و بیجا دانسته بود. بلکه كلمه «بیرنگ» یکی از همین انواع زوائد است که متأسفانه در شعر سپهری زیاد دیده می شود. و در نظر داشته باشید که «زوائد» در شعر که جوهر ایجاز است خیلی بیشتر توی ذوق می زند تا داستان. شما به این سطر در شعر معروف «صدای پای آب» توجه کنید!:

من قطاری دیدم که سیاست می برد - و چه خالی می رفت -

خب این جمله «و چه خالی می رفت» واقعاً زائد است و به نظر من توهین به خواننده. منتها چرنا این سپهری ساده و صمیمی است که این را می گوید، نباید توهین تلقی اش کرد. فکر می کند فقط اوست که از سیاست بدش می آید. در صورتیکه دست کم آنهایی که شعر سپهری را می خوانند، دیگر می دانند که قطار سیاست همیشه خالی می رود. خب ... اینهاست بعضی از گرفتاریهای شعر سپهری ...

- صحبت از سطر: «كودك همیشه هسته زرد آلو را...»

بله ... ببینید! باز هم می گویم بد بیان شده و خیلی «روست».

بخصوص که تقابل ذهنی كودك معصوم که هنوز هیچ چیز نمی داند، نه مذهب نه گناه، با ذهن پدر نماز خوان، چیز تازه ای نیست. یا مثلاً سطر «كودكي سنگ به دیوار دبستان می زد» که قبلاً هم به آن اشاره کردیم. شما به مفهوم این سطر توجه کنید و از نظر بیان با این دو سطر «فروغ» مقایسه اش کنید:

و قتی که بچه ها توانستند حرف سنگ را بنویسند

و سارهای سراسیمه از درخت کهنسال پرزدند
 حتماً فهمیدید که مفهوم چیست؟ هر دو بیان این حقیقت است که
 درس و دبستان چیزی به کودک نمی‌دهد، کودکی که مناسفانه آغاز
 شرارتش همزمان با کسب «معلومات» و یادگیری اوست. آنوقت این نوع
 سطرهای سپهری وقتی در کنار سطرهای تازه و بدیعش قرار می‌گیرد،
 دیگر خیلی توی چشم می‌زند.

- سطرهای تازه و بدیع، مثل...

مثل این سطرها:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دوبرف

پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی

پدرم پشت زمانها مرده است

پدرم وقتی مرد، پاسبانه‌ها همه شاعر بودند

بله... در اینجا اگر چه به ظاهر، ساده است ولی ما باید بیان بدیع
 شعری رو بروییم. شاعر نمی‌گوید پدرم دو سال پیش مرد - و حتی نمی‌گوید
 پدرم را در بهار پیرارسال از دست داده‌ام. یا بعد از دو بهار، یا از
 زمستان پیرارسال و بعد از دو زمستان، یا بعد از دو تابستان، بلکه بجای
 فصول سال از «چلچله» و «برف» و «مهتابی» می‌گوید. چون سپهری با اینها
 آشناست و نه با مفهوم مطلق زمان یا سال. به خصوص که با سطر «پدرم
 پشت زمانها مرده است» این پدر، دیسگر هر پدری است که سرانجام
 می‌میرد و جای خود را به پسرش می‌دهد. پس مردن پدر، مهم نیست. و
 نیز مهم نیست که او دو سال است پدرش را از دست داده، مهم زندگی
 پسر اوست. پسری که در این دو سال همچنان با «چلچله» و «برف» و
 «مهتابی» زیسته است. همچنین سطر بدیع «پدرم وقتی مرد، پاسبانه‌ها

همه شاعر بودند»، که نحوه بیان موجب ابهامی شده است ظریف و نازک. بطوری که دقیقاً نمی توان گفت با توجه به سطر «پدرم پشت زمانها مرده است»، اشاره به زمانهای قدیم دارد، یعنی پدری که دیگر تنها پدر او نیست، یا شاید هم نه چندان قدیم، یعنی زمانی که اضطراب و دغدغه امروز را نداشته است. یا قدیم به نسبت زمان دوسالگی شاعر، چون «پشت دو بار آمدن چلچله ها» این يك تصور را هم ایجاد می کند. یاصرفاً اشاره ای است به وقت مردن پدر. مثلاً نزدیکی های سحر و دم صبح، که هوا آنچنان ساکت و رؤیائی و شاعرانه است که حتی پاسبانهای «گشت» را هم شاعر می کند. بخصوص که بعد هم می گرید: «پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود» البته این را هم بگوئیم که با همه این توضیحات دلم می خواهد در اولین فرصت از شخص سپهری در مورد این سطر سؤال کنم. و این تنها موردی است تا این زمان که من مشتاق شده ام بدانم که يك چنین تصویری به چه اعتباری به ذهن يك شاعر رسیده است.

- راستش توضیحات شما در مورد این سطر اگرچه جالب بود باز هم مرا فایده نکرده بخصوص توضیح آخرتان به اعتبار سطر «پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود.» که به نظر من از سطرهای ساده و زیبای سپهری است.

خب دیگر ... بله ... از این سطرها زیاد دارد مثلاً
ماه بالای سرتنهایی است

- «ماه تابیده به بشقاب خیار، به لب کوزه آب»

بله. اینهم ساده و دقیق است... ولی ماه بالای سرتنهایی است...

- معذرت می خواهم اینها از يك شعر نیستند؟

شاید ... اجازه بدهید ... بله در شعر «غربت» به هر حال: «ماه بالای سر تنهایی است» بخصوص با توجه به فضای شعر و بالاخص مصراع آغاز شعر یعنی «ماه بالای سر آبادی است» بسیار زیبا بیان تنهایی «ده» را می کند.

- این سطر را هم من خیلی دوست دارم.

پرو خالی شدن کاسه غربت از باد

ولی نه... ببینید! سطرهای خوب سپهری آنهایی نیست که ترکیبهای از نوع «کاسه غربت» یا در همین شعر «غربت» «خشت غربت» می آورد. یا بدتر «علف خستگی». مثلاً در اینجا:

فكر يك بره روشن هستم

که بیاید علف خستگی ام را بچرد

که صرف نظر از صفت «روشن» برای بره و نیز بیان غیر مستقیم «در رفتن خستگی از تن» با استفاده از این تصویر که قابل توجه می شود، ولی اساساً ترکیب «علف خستگی» در برابر بیانیهای پیشرفته شعر امروز کهنه است و بد. یا مثلاً «چمن ادراک» یا «ماسه کسالت» و امثال این ترکیبها که گاه موجب سطرهایی شده است پیچیده و ذهنی و سخت «هندی» وار. توجه کنید به این نمونه ها:

عطسه آب از هر رخنه سنگ

سایه گاه خنک یاخته ها در تف خون

چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید

و طلوع سرغوك از افق درك حیات

و ترك خوردن خود داری روح

که یکی از یکی بدتر است . یا این « خطاب » که دیگر زبان « رؤیا » ست نه سپهری : « ای سلطان شریف عزلت ! »

سطرهایی که بخصوص وقتی باسطور درخشان شعر سپهری هم‌نشین یا همراه می‌شوند مثل « ماه بالای سر تنهایی است » خیلی بدتر از آنچه هستند به چشم می‌خورند.

- خیلی معذرت می‌خواهم. چرا شما همیشه از سطر می‌گویید، چرا از کل شعر نمی‌گویید ؟!

سؤال جالبی است. ببینید ! بنظر من شعر سپهری، صرف‌نظر از چند شعر کوتاه او - از جمله همین شعر « غربت » و « نشانی »، مجموعه‌ای از سطرهاست . شعر بیست سطری . سی سطری، دویست سطری. یعنی « بند » در شعر به معنایی که مثلاً در شعرهای « نیما » هست در شعر سپهری نیست. با فاصله اشتباه نکنید، به این معنا که مثلاً این پنج سطر، به اعتبار فاصله‌ای که شاعر گذاشته است، يك « بند » است و مثلاً هفت سطر بعد هم يك « بند »، نه... درست برعکس شعر « نیما » که سطرهای هر « بند » همه باهم در ارتباطند و هر بندی هم با دو بند پیش و پس خود در ارتباط است و این ارتباط تمامی سطرها و « بند » هاست، که « کل متشکل » يك شعر را می‌سازد. و این همان شعر « ساختمانی » است که شعر سپهری در حوزه و محدوده آن نیست. و چون شعر « سطری » و « حرفی » است و « ساخت » دقیق ندارد، غالباً به پرگویی می‌انجامد. توجه کنید مثلاً در شعر بلند « صدای پای آب » ده بیست سطر است که با « واژه » زندگی شروع

می شود. خب، این می توانست ۴۰ سطر هم باشد یا شاعر ده سطر از بیست سطر را حذف کند. همینطور است سطرهایی که با کلمه «مرگ» آغاز شده است. یا به خصوص اینجا... ببینید! چند قسمت پشت سر هم هست که قسمت اول هشت سطر است که با کلمه «جنگ» شروع شده قسمت دوم پنج سطر با کلمه «حمله» و بعد پنج سطر هم با کلمه «فتح» و در آخر شش سطر با کلمه «قتل»، خب... از هر يك از این قسمتها بنظر من به راحتی می شود سطرهایی را حذف کرد و به همان راحتی هم می شود سطرهایی به آنها افزود. به خصوص که این سطرها از نظر بیان و محتوا یا بهتر بگویم فضای جد و طنز، مطلقاً در يك سطح نیستند و اساساً ناهمخوانند. مثلاً سطر «جنگ نازیها با ساقه ناز» طنز ضعیفی است. یا در این مصراع «جنگ زیبای گلابیها با خالی يك زنبیل»، کلمه «جنگ» در این سطر با اینکه موصوف «صفت زیبا»ست بسی مورد است. یا این سطر «حمله کاشی مسجد به مسجد» که صرف نظر از واژه «حمله» که از احاطه مفهوم زیباست، ولی با «حمله باد به معراج حباب صابون» نمی خواند. همینطور است عدم تناسب این دو «فتح»: «فتح يك كوچه به دست دو سلام» و «فتح يك شهر به دست سه چهار اسب سوار چوبی» یا «قتل» در این دو سطر؛ «قتل يك جنگجوه روی تشك بعد از ظهر» و «قتل مهتاب به فرمان نئون» که هر کدام سازی می زنند، لحن یکی جدی ست و یکی نه آنچنان خوب... تصدیق کنید که از این جنگها و حمله ها و فتح ها و قتل ها خیلی می توان کرد. می دانید! در حقیقت هر شعر سپهری يك خط طولانی است شما می توانید همه سطرهای همین «صدای پای آب» را پشت سر هم بنویسید و بخوانید تا تمام شود. زیر هم نوشتن هم نمی خواهد کاغذی می خواهد به طول چند ده متر و عرض دوسانیمتر مثلاً...

- خب غزلهای حافظ را هم می شود در يك خط، بر روی کاغذ نوشت

يك شعر یا يك سطر بلند چند صد متری...

کم لطفی می فرمائید، بله... می شود يك کاغذ پنج هزار متری هم برداشت و هر پنج متری نظامی را هم بر روی آن نوشت. منتها مسئله نشستن نیست. مسئله شعر «حرفی» و شعر «ساختمانی» و تفاوت اینهاست. در شعر «ساختمانی» همانطور که قبلاً هم اشاره کردم هر مصراع به اعتبار مصراعهای دیگر يك «بند» معنی می یابد و هر «بند» در ارتباط با دیگر «بند»ها خود را نشان می دهد و لاجرم شعر يك شکل بصری هم دارد. یعنی ناچاریم مصراعها را زیر هم بنویسیم و بعنوان يك «بنا» يك «معماری کلام» به هیئت ظاهری آن بنگریم و روابط پنهان در اجزاء آنرا کشف کنیم. هر بیت حافظ يك «معماری» يك «بنا» است و از نظر «ساخت» و رابطه کلمات در بیت، با بیت های دیگر غزل فرق می کند. هر بیت از نظر «ساخت» يك شعر مستقل است. ولی نه از نظر محتوا. چون در نظر من به خلاف آنچه مشهور است اگر مسئله توالی صحیح ابیات هر غزل حافظ درست شود، تمام بیت ها از این لحاظ هم با هم مربوطند. ولی باز هم تکرار می کنم نه از نظر «ساخت». در صورتیکه «بیت» در «شیوه هندی» هم از لحاظ «ساخت» مستقل است و هم از لحاظ محتوا. شما به این بیت حافظ دقیق شوید، خود يك شعر کاملاً مستقل است:

ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاك دار

كائینه ایست جام جهان بین كه آه از او

یا این بیت:

چراغ صاعقه آب سحاب روشن باد

كه زد به خرمن من آتش محبت او

یا:

به جز آن زر گس مستانه که چشمش مر ساد
 زیر این طارم فیروزه کسی خوش نشست
 و صدها بیت دیگر از این دست. ببینید! هر کدام از این ابیات از نظر «ساخت»
 و «تشکل» و «انسجام» يك معماری کامل است معماری پی که از مجموع
 واژه‌ها در ترکیب و همنشینی بدیع با یکدیگر فراهم آمده و ساخته شده
 است. در شعر قدیم، واحد، «بیت» است ولی در شعر نو - اگر شعر کوتاه
 باشد، واحد کل شعر است و اگر بلند، واحد «بند» ها هستند که در ترکیب
 «ساختی» و «محتوایی» با یکدیگر کل متشکل يك شعر را می‌سازند.
 در شعر سپهری، ولی واحد، «مصراع» است به هر مصراع شعرش به‌طور
 مستقل می‌شود نگاه کرد. و اگر ارتباطی بین مصراعها باشد، از نظر خط
 فکری است و نه از لحاظ «ساخت». یعنی مصراعها در ارتباط ارگانیک
 با همدیگر نیستند.

- یعنی در هیچ شعر سپهری ما این ارتباط ارگانیک را نمی‌توانیم
 ببینیم؟

گهگاه چرا - عرض کردم مثل مثلا شعر «غربت» و «نشانی»، و
 بخصوص در شعرهای بلندش، گاه بندهایی (اگر بشود گفت «بند») دیده
 می‌شود که مصراعهایش با هم در ارتباط باشند ولی به هر حال بیشتر از
 نظر فکری است تا «ساختی»، مثلا این چند سطر، که در کنار هم تکه
 زیبایی را به وجود آورده‌اند:

شب يك دهکده را وزن کنیم
 خواب يك آهو را
 و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی‌آید
 و بیاریم سبد

بپریم اینهمه سرخ اینهمه سبز

و این نمونه‌ایست از زبان خاص سپهری - بی ضعف بیان گاهگاهی اش - که برای همه زبانی است جالب و جاذب و خواننده بالاتر از عادی و گاه بالاتر از متوسط را دابسته خود می‌کند ولی برعکس اهل شعر را و به اصطلاح خواص خوانندگان را پس از مدتی به فکر می‌اندازد و در تعیین حدود ارزش کار او به تردید و ا می‌دارد. نمیدانم شاید غیر از زبان خاص شعر او، این مقبولیت عام و توجه به شعر او، یکی هم به اعتبار همین استقلال سطرهاست.

- می‌بخشید. نفهمیدم. یعنی چون در شعر سپهری سطرها استقلال دارند به آن شعرها زیاد تر توجه می‌شود - یا اینکه معنی شعرها را بیشتر می‌فهمند؟!

ببینید! هر سطر شعر سپهری را بطور جداگانه باید فهمید نه کل شعر یا بند بند شعر را. اصلاً فهمیدن هم ندارد فقط باید احساسشان کرد. بخصوص که شعر سپهری تنها شعری است که اگر خواننده اش نفهمید، اهمیت هم نخواهد داد. ولی در شعر «ساختمانی» چرا. چون باید روابط شعر را کشف کند و این هم آگاهی می‌خواهد و هم حوصله. در این شعر باید راه ورود به فضای شعر را پیدا کرد و به درون شعر وارد شد. خواننده سپهری، سطر به سطر شعر را می‌خواند و جلو می‌رود و به اصطلاح اذت می‌برد و «حال» می‌کند تا به آخر برسد. چرا؟ برای اینکه در شعر او همه سطرها در یک خط پیش می‌روند. بی اینکه این سطور که گاه مسیر چندین موج تصویرند با یکدیگر گره بخورند و در هم فرو روند و گرد خود بپیچند و سر انجام از حالت خط بدر آیند. فاصله مبداء تا مقصد هر شعر سپهری، انگار به سرشاری و خستگی شاعر بستگی دارد. هر جا

حالات شاعرانه و شور شعر را - درحین خلق - از دست داد قلم را زمین می‌گذارد. شعر سپهری جاده‌بی است در طبیعتی زیبا که خواننده به سرعت یا به آرامی در آن راه می‌پیماید. بسی اینکه فرصت تماشا داشته باشد. درست برخلاف شعر «نیما». نیما خواننده را در منازل بین راه می‌گرداند و با تمام دقت، روابط پنهان از چشم او را می‌گشاید. شما «صدای پای آب» و «مسافر» سپهری را همراه با «مرغ آمین» و «ناقوس» نیما بخوانید و باز هم بخوانید خواهید دید، شعر سپهری شما را همراه با «آب» و «مسافر» می‌برد و شعر «نیما» شما را می‌نشانند و با صدای «مرغ آمین» و «ناقوس» هشدار می‌دهد و به فکر وا می‌دارد. سپهری می‌گوید حس کن و برو، نیما می‌گوید بنشین و ببندیش.

- خوب... آن يك نوع شعر است و این هم يك نوع شعر. آن يك نوع لذت می‌دهد اینهم يك نوع. ولی من اینطور فکرمی‌کنم که صمیمیت سپهری را هیچ شاعری ندارد و همین صمیمیت است که جذب می‌کند.

- بله...، البته شما این صمیمیت را از طریق شعر سپهری احساس کرده‌اید و این درست است. چون رفتار هر شاعر به کل خوانندگانش مربوط نیست. آخر همه که او را نمی‌شناسند. اگرچه، هر کس شعر سپهری را خوانده، کنجکاوانه خواسته است او را بشناسد. در هر حال يك امتیاز بزرگ سپهری همین صمیمیت اوست. صمیمیت با خود، با زندگی و با هنر. چون او از معدود شاعرانی است که با هنرش زندگی می‌کند و چیزی که در او نیست جاه‌طلبی و شهرت‌پرستی. شما نمی‌دانید در این مملکت، کسانی هستند که شعر می‌گویند برای شب شعر یا چاپ در فلان مجله و نقاشی می‌کنند برای نمایشگاه، منتها اول نمایش خودشان و بعد تابلوهایشان. در صورتی که بهترین احتضات زندگی هنرمندان واقعی

احضاتی است که درگیر با اثر خویشند و اوج این احضات وقتی است که این آفرینش پایان گرفته است.

— شما با سپهری خیلی نزدیک هستید.

نزدیک ... نه. البته او چون کمتر آفتابی می‌شود، همه خیال می‌کنند که همیشه تنهاست و کمتر اهل آمیزش. و احیاناً جز با شاعران و نقاشان رفت و آمدی ندارد؛ در صورتیکه اینطور نیست. با آنها که دوستان دارد، مصاحبت دارد. ولی نه با من ...

— لابد شما را دوست ندارد.

بله لابد. ... ولی نه ... به راستی من آنقدر با او نبوده‌ام که به مرحله دوست داشتن برسد. دیدار من با او، از چندبار تجاوز نکرده است. اولین بار منزل «گلستان» دیدمش. احتمالاً بعد از مرگ «فروغ». چون آنروز — تا آنجا که یادم هست — «فروغ» حضور نداشت یک‌بار هم در «ریورا»ی قوام باهم غذا خوردیم. وعده‌ای در کار نبود — تصادفاً آمده بود آنجا. بار سوم هم منزل خانم «صفارزاده» بود که این بار چند ساعتی گپ زدیم. الان هم دوسه سالی می‌شود که ندیده‌امش. آهان ... یک‌بار هم دیدمش که داشت عین بچه‌ها با آنها بازی می‌کرد.

— پس آنطورها هم که می‌گویند در «برج عاج» خود ننشسته.

برج عاج؟! برج عاج اگر به معنای گوشه عزلت است به نسبت شاعران دیگر چرا؛ ولی در واقع نه. چون اگر چه شاعری است در خود و با خود، اما جز در مواقع خلق، آنقدرها هم اهل اعتزال و انزوا نیست. گفتم که دوستانی دارد. و به قول خودش «دوستانی بهتر از آب روان».

منتها اگر «برج عاج» را به استناد شعر او و «دید» خاص او می گوئید، شاید با اینهمه به نظر من شعر او از شعر شاعران بسیاری که همه جا آفتابی اند و - ول و دائماً به دروغ و تظاهر از اضطراب قرن و اضطراب بشر دم می زنند، با ارزش تر است...

- حالا که به ارزش کار او از این نظر اشاره کردید، منهدم به این حقیقت اشاره می کنم که نمی دانم چرا در مورد شعر سپهری نمی توانم تعصب نداشته باشم. به همین دلیل هر جا صحبت اینست که سپهری شاعر زمانه ما نیست یا در برج عاج نشسته، یا از شاعران متعهد امروز نیست، واقعاً ناراحت می شوم.

نه... ناراحت نشوید. چون اینگونه اظهار نظرها مقداری هم مد روز شده است. اگر چه گاه نظرهای صائب هم هست. واقعاً این مسئله مسئولیت و تعهد هم عجیب در این مملکت همه را گرفتار کرده. خیال می کنند اگر شاعری دائماً شعار داد و به طور خام و غیر هنری از خون و خاک حرف زد، تعهد خود را انجام داده است. اما اگر شاعری به صمیمانه ترین وجه و به زبان هنر، حاصل برخورد ذهن و نگاه خود با جهان را بر روی کاغذ آورد، متعهد نیست. چرا که نفهمیده اند تعهد يك شاعر با تعهد يك مقاله نویس فرق می کند. «شاملو» اگر شاعر متعهدی شناخته شده، این صرفاً به دلیل شعرهای موفق اوست که تعریف دقیق شعر دارد؛ و نه شعارهای گاهگاهی او با همه نشانه های قدرتی که از نظر زبان فارسی در آنهاست. من حتی به دلایل و شواهدی که برخی به آنها استناد می کنند تا مگر سپهری را در عین حال شاعری متوجه به خصوصیات و مظاهر این قرن جلوه دهند، اعتقاد ندارم. این که ما بیائیم و در این چند کتاب مدام بگردیم تا در میان هزارها سطر شعر، ناگهان به «جر ثقیل» و «بمب»

یا «باروت» و «چرخ زره پوش» یا به تعبیرهایی مثل «عصر معراج پولاد» و اصطکاک فلزات» بر بخوریم و همین چند واژه را دلیل آن بدانیم که او احساس شاعران این قرن را دارد و فرزند زمانه خویش است و اهل مسئولیت، چه چیزی را ثابت می کند. نه... اینها اصلاً مهم نیست. مهم اینست که يك شاعر «دید» داشته باشد و جهان را از زوایای تازه نگاه کند و در «قاب» های تازه بگیرد. جهانی که «نیما» دید تا آنوقت ما ندیده بودیم. او با شعر خود به ما یاد داد و هشدار داد که ما داریم از راه کتاب و سنت های شعر گذشته مان با عینک «قرارداد» به جهان نگاه می کنیم. سپهری هم همینطور. و به نظر من سپهری از این نظر بیشترین اهمیت را دارد. نه اینکه مثل او نگاه کنیم یا مثل نیما، نه... مثل خودمان و نه از راه کتاب، از راه زندگی. بلکه اصل اینست و از این راه است که هر کس خودش می شود. نیما نیماست و شاملو، شاملو و فروغ، فروغ و اخوان، اخوان و سپهری هم سپهری. هر کس دنیای ذهنی خاص خود دارد. مگر ما می توانیم به سپهری بگوئیم بیاو مثل شاملو شعر بگو! و مگر ما میتوانیم مثلاً «منوچهری» را رد کنیم به این دلیل که شاعر خندان است و ما برعکس اهل گریه ایم. یا خاقانی گریان را، که ما اهل خنده ایم. در حد سلیقه و با توجه به خصوصیات هر کس بلکه البته؛ البته طبیعی است کسی که مصیبت زده است یا احیاناً «دید»ی بدبینانه دارد با شعر خاقانی بیشتر می تواند ارتباط برقرار کند تا منوچهری، اما این دلیل رد شعر منوچهری نمی شود. همچنین است در مورد همه شاعران صاحب سبک. بلکه ناصر خسرو را می توان از جمله شاعران متعهد محسوب داشت ولی منوچهری رانه، در صورتیکه بسیاری منوچهری را شاعرتر از او می دانند. بنابراین اگر به صرف اینکه سپهری

فارغ از اضطراب قرن ماست، منکر همه ارزشهای کار او بشویم و حتی به نقاشی اش هم به اعتبار شعرش و عدم تعهدش ایراد بگیریم، این درست نیست.

— واقعاً هم همینطور است. فکر می‌کنم در این مورد به اندازه کافی حرف زده شد و اما شما الان اشاره کردید به نقاشی سپهری و این برای من تداعی کرد این جمله معروف را که می‌خواستم نظر شما را هم ببرسم، البته نمی‌دانم گوینده اش کیست و آن اینکه سپهری در شعرش نقاشی می‌کند و در نقاشی اش شعر می‌نویسد.

— این نظر مهمی نیست، همه گفته‌اند، همه هم می‌توانند بگویند. و اما می‌شود در مورد نقاشی و شعر سپهری در ارتباط با یکدیگر حرف زد و این که در هر حال این ذهنیات يك نفر است که به دوزبان و دوبیان و دو وسیله هنری بر صفحه کاغذ یا بوم شکل می‌گیرد.

— ولی قبل از اینکه حرف بزنید دلم می‌خواهد بدانم آیا ما کس دیگری هم داریم و داشته‌ایم که هم شاعر بوده باشد هم نقاش.

— اینکه هر دو هنر را به جد بگیرد یا به يك چشم نگاه کند و به هر حال در هر دو هنر آثار با ارزشی در حدهم آفریده باشد، نه... نه در قدیم و نه در دوره معاصر. من که الان به یاد نمی‌آورم. شاید يك استثنا محمود خان ملك الشعراء باشد در دوره قاجار، که در شعر و نقاشی هر دو استادی بوده است هنرمند. یا خاندان «وصال شیرازی» که هرشش پرسش در انواع هنرها، شعر، نقاشی، موسیقی و خوش نویسی دست داشته‌اند. منتها هر کدام دریکی از این هنرها، شاخص‌تر بوده‌اند.

- نام اینها یادتان هست؟ و اینکه در شعر و نقاشی کدامشان بقول شما شاخص تر بوده اند؟

- در شعر مسلماً «داوری» از همه و حتی بنظر من از احاطه‌هایی از پدرش هم شاخص تر است ولی در نقاشی نمی‌دانم، این را باید از «دکتر نورانی وصال» پرسید و اما نامشان، اگر یادم باشد، یکی همین «داوری» است - یکی «وقار» دیگر «یزدانی» «توحید» «فرهنگ» و ... «حکیم»، و اما در مورد شعر و موسیقی مورد مثال زیادتر است. مثلاً رودکی هم شاعر بوده است هم اهل موسیقی یا فرخی و چه بسام و چهری و حتی حافظ. اما بهر حال اینها پیش از هر چیز شاعران بزرگی هستند. در سطح جهانی هم که دیگر فر او اند و از همه مهم‌تر میکال آنژ و او نارد داوینچی که با همه وسایل هنری درگیر بوده‌اند با این توجه که اینها هم هر کدام در یک هنر بیشتر تخصص داشته‌اند.

- میکال آنژ او در بیکر تراشی و او ناردو در نقاشی، صحبت از رابطه نقاشی و شعر سپهری بود.

- بله... ببینید! تخیل سپهری به راستی تخیل یک نقاش شاعر طبیعت‌گرا و طبیعت‌ستاست. منتها هم به دلایل محدودیت «بوم» و هم به دلایل دیگر، فضای نقاشی اش بسیار محدودتر است از فضای شعرش. شما خوب که توجه بکنید در نقاشی اش، به خصوص در یک دوره شاخص، صرفاً به تصویر نیمه یاربعی از یک چشم انداز یا تکه‌ای از یک شیئی اکتفا می‌کند. ولی در شعرش اینطور نیست. هنگام سرایش شعر خاصه در شعرهای بلندش از هیچ چیز نمی‌گذرد. همراه تخیل و تفکر شاعرانه اش به راه می‌افتد و عین آهن ربا همه چیز را می‌گیرد. هماهنگی و تشکیلی که منظور ما است در شعر سپهری - برخلاف نقاشی اش - دیده نمی‌شود.

می‌توان گفت شعرش حرکتی است در همه طبیعت و نقاشی اش جزئی کوچک از گوشهٔ محدودی از این طبیعت. جالب اینکه در نقاشی اش بیشتر طرح است و کمتر رنگ. شاید چون بارنگهای تند و گرم و درخشان کمتر انس دارد. و جز در برخی کارهایش که گاهی يك تکه رنگ تند قرمز یا آبی در وسط تابلوست یا برخی از کارهای استثنائی اش، اصولاً تا بلوهایش تحت الشعاع رنگ نیست. رنگ در شعرش انگار بیشتر است تا نقاشی اش و به عبارت دیگر دنیای شعرش رنگین تر از دنیای نقاشی اوست. در نقاشی اش به جاهایی و چیزهایی توجه می‌کند که ما معمولاً دقیق و از زوایای مختلف نگاهشان نمی‌کنیم. مثلاً نیم تنهٔ پائین درخت‌ها و ریشه‌شان در خاک. وقتی می‌گوییم نقاشی اش محدود است، محدود یکی هم به همین معناست. یعنی قسمت‌هایی را که از چارچوب تابلو بیرون است ما خودمان تخیل می‌کنیم. اصولاً سپهری در نقاشی اش کم حرف و کم گوشت در برابر شعرش که پر حرف و پر گوشت. و البته در هردو هنرش تأکید دارد بگوید که هیچ چیز سمبل و نماد هیچ چیز نیست. هر چیز خودش هست. و از این نظر کاملاً موفق است.

— معذرت می‌خواهم. نفهمیدم. یعنی چه از این نظر موفق است؟

— یعنی همانطور که خودش می‌خواهد ما با زبان شعر و نقاشی اش ارتباط برقرار می‌کنیم و نمی‌توانیم سمبل تراشی کنیم.

— مگر دیگران اینطور نیستند، یا شعرشان اینطور نیست؟

— نه... منظور مرا متوجه نشدید. ببینید! «اخوان» مظلومه‌ای دارد با نام «شکار» که صحبت از يك شکارچی حرفه‌ای است و آخرین

شکارش و قتی که شکار را هدف گرفته، و درست در همان هنگام خود هدف پلنگی است که در پشت سرش کمین کرده است. اگر «اخوان» از این منظومه توقع برداشتی فلسفی داشته باشد، شعرش موفق نیست. چون زمینه شعر و استفاده از مصالح، به طوری است که برداشتهای دیگر زودتر به ذهن می رسد. مثلاً غفلت انسان یا انتقام طبیعت. در صورتیکه «اخوان» در شعر «کتیبه» از این نظر، سخت موفق است. چون تصور می کنم همه همان «برداشت» را می کنند که منظور شاعر بوده است. یا شادلو در «مرگ ناصری» به دلیل اینکه شعر با قدرت توانسته است به ما بگوید که منظور شاعر همه مسیح ها و مسیح واران تاریخنند. یا داستان «پرنده فخط یک پرنده بود» از گلشیری که مورد مثال خوبی است. اسم داستان تأکید بر این دارد که پرنده در داستان فخط یک پرنده است.

پارسال در کلاس بحث همین داستان بود.

— بله... در هر حال با توجه به نام داستان نویسنده توقع دارد که خواننده به طور ساده و مستقیم با داستان ارتباط برقرار کند. ولی چنین نمی شود. چون زمینه چینی و شگرد داستان به نحوی است که هر ذهنی می خواهد بداند «پرنده» نماد چیست یا کیست. داستان که یادتان هست؟ شهری است که شهروندانش سقفی آهنین بر آن می زنند و از طبیعت جدا می شوند و با فصاها بیگانه. و وقتی همه چیز دیگر مصنوعی و آهنی است، ناگهان یک قناری کوچک با بالهای زرد و قشنگ سرو کله اش پیدا می شود. و دیگر نا آخر، ماجرای پیدا و پنهان شدن این قناری است و نیروهایی که برای نابودی اش بسیج شده اند. با چنین زمینه سازیهای آیا می شود پرنده را صرفاً یک پرنده دانست؟ نه... نمی شود.

در کلاس هم تا آنجا که به یاد داریم همه همین نظر را داشتند. من هنوز هم معتقدم که آن قناری، ذهنیت مردم آن سرزمین است. چون هر چه مسئولان آموزش می خواستند می کردند و می توانستند بکنند غیر از اینکه فکر و ایده ای را که در ذهن و مغز مردم هست از بین ببرند.

- داستان، تفسیر پذیر است به هر حال. حالا این ضعف است یا قدرت، به نظر من به اعتبار عنوان داستان، ضعف ولی به اعتبار زمینه ای که نویسنده چیده است به قصد برداشتهای گوناگون نشانه قدرت آنست. اگر چه مسئله باز هم «رو» ست. البته نباید ناگفته گذاشت که کارهای اصلی گلشیری داستانهای دیگر اوست و نه این، که يك کار جداگانه و تفنی است.

- بنابراین هیچ چیز در شعر سپهری جنبه سمبوليك ندارد. هر چیز همان است که هست.

- بله... و سپهری در همه شعرهایش، در حقیقت مفهوم همین سطر را بیان می کند که: پرنده فقط يك پرنده است. و اصلاً شعر سپهری همان قناری زرد است با بالهای کوچک و قشنگ که دائماً نشان خواننده شعرش می دهد. و انگار خواندن شعر که تمام شد قناری هم دیگر نیست.

- «فروغ» هم يك شعر دارد به این اسم.

- بله... اصلاً گلشیری این اسم را از «فروغ» به وام گرفته است و جالب اینکه این شعر «فروغ» بخصوص به فضای شعر سپهری خیلی نزدیک است:

پرنده فکر نمی کرد

پرنده روزنامه نمی خواند

پرنده قرض نداشت

- تازه حرفها، شاعرانه شده اند وزیبا. ولی می بینم که خیلی خسته شده اید با این حال يك سؤال دیگر هم دارم، اگر...

- يك سؤال دیگر مهم نیست. خواهش می کنم.

- الان که اشاره به فروغ کردید یادم آمد. و آنهم راجع به وزن در شعر سپهری است و همچنین «فروغ» تا آنجا که من خوانده ام می گویند وزن در اشعار اینها از وزن نیمایی طبیعی تر است. برای من هم راحت تر از شعر «نیمایست». سؤال من اینست که آیامی شود همانطور که اصطلاح وزن نیمایی جا افتاده است - برای این نوع وزن هم...

- لابد نامی قائل شد. نه. اولاً اینکه می گویید «برای شما هم راحت تر از شعر «نیمایست»، این به دلیل زبان شعر فروغ و سپهری است که به زبان طبیعی و محاوره نزدیک تر است نه «وزن» شعر آنها. در ثانی باید بگویم عجیب است که من در درس «عروض» مفصلاً راجع به وزن شعر امروز صحبت کرده ام...

- ما ترم آینده این درس را داریم. ولی اینکه گفتید عجیب است نه... لابد در کلاسهای دیگر...

- عجیب از این نظر که اگر شما در آن کلاس می بودید این سؤال را نمی کردید. یعنی نمی گفتید آیا برای این نوع وزن هم می شود نامی قائل شد. ببینید! نه فروغ نه سپهری و نه هیچکس دیگر جز «نیمایست» وزن تازه ای نیآورده است. «نیمایست» همان وزن عروضی را کوتاه و بلند کرد و به کار گرفت. و دیگران هم بخصوص «اخوان» این جاده را - که گاه دست-

اندازهایی هم داشت - صاف و هموار کردند. حال چرا «نیم» این کار را کرد، خود او در نوشته‌هایش اشارات متعدد دارد و «اخوان» هم مبانی این وزن را در مقاله مشهورش «نوعی وزن در شعر فارسی» مفصلاً شرح داده است. و اما بعد از «وزن نیمائی» ما، وزنی که بتوانیم مبانی آنرا شرح دهیم و ضوابط و قواعد آنرا از درون آن استخراج کنیم و یکی یکی بشمریم و بگوئیم مبانی وزن «پس از نیم» اینست؛ چنین وزنی نداریم. نه آهنگ شعر شاملو به ما فرمولی می‌دهد و نه شعر «آزاد» و نه شعر سپهری و فروغ. هر وزنی باید ملاکها و معیارها و به اصطلاح «متر» مخصوص خودش را برای سنجش و شناخت درست از نادرست بیاورد. ادعای وزن تازه آوردن ساده است ولی شرط قبول آن از طرف سخن شناسان و وزن شناسان مهم است و لاغیر. والا آنکه فلان شاعر جوان یا حیثاً غیر جوانی که کمترین اطلاع از اصول و مبانی وزن ندارد، راجع به اوزان شعر این و آن اظهار نظر کند و مثلاً بگوید وزن سپهری و فروغ «وزن طبیعی» است یا «حسی» یا «ریتمیک» یا از وزن نیم طبیعی تر و به جوهر کلام و موسیقی کلمات نزدیکتر است و از این قبیل حرفها... که نمی‌شود آخر.

- پس شعرهای فروغ و سپهری، وزن خاصی ندارند؟

- نه... من این را نمی‌گویم، می‌گویم فروغ هیچ‌کس را تازه‌ای در وزن نکرد خودش هم ادعا نداشت می‌گفت وزن مثل نخ است که دانه‌های تسبیح را که همان واژه‌ها باشند نگه میدارد. همین. و درست هم می‌گفت چون وزن نیمائی هم مشمول این تعریف می‌شود. اما واقعیت اینست که «فروغ» تولدی دیگر به بعد، هنگام سرایش شعر به علت سیلان ذهن نمی‌توانسته است و نمی‌خواسته است هم، چنانکه باید در خط وزن

نیمائی مصراعها را کنترل کند. بعضی مصراعها کاملاً وزن نیمائی دارد و برخی دیگر هم اندکی از وزن خارج شده است. بطوریکه گاه با يك كلمه برداشتن یا يك كلمه افزودن، درست می شود. مثلاً درنظار «فروغ» دیگر جوهر شعر و اندیشه های شعری و راحت بودن و آزادی داشتن هر چه بیشتر در بیان این اندیشه و جوهر، از رعایت دقیق اوزان نیمائی اهمیت بیشتری داشته است. مع الوصف در کتاب تولدی دیگر بیش از نیمی از شعرها با وزن نیمائی است و حتی يك انحراف قابل اهمیت هم ندارد. و من این را در مقاله «تولدی دیگر، ناقوس هشدار» در مجله آرش نوشته ام. و یادم می آید بعد از چاپ این مقاله به منزلش رفته بودیم با سیروس طاهباز و او می گفت: من این «فاعلاتن» «مفاعیلن را» اصلاً نمی دانم و وقتی «اسیر» را می گفتم هم نمی دانستم. همینطور خود به خود بود اهل فن می گفتند حتی يك سیلاب هم اشتباه ندارد. از تولد دیگر به بعد هم همین وزنی که الان هست برایم راحت تر بود. حالا شمامی گوئید وزن برخی از این شعرها کاملاً با اوزان نیمائی تطبیق می کند باز هم نمی دانم و حقیقتش را بخوانید وقتی مقاله شما را خواندم تعجب کردم...

- خیلی معذرت می خواهم، ممکن است یکی از شعرهای فروغ را که دقیقاً وزن نیمائی دارد نام ببرید.

- البته - اجازه بدهید «تولدی دیگر» و این شماره آرش را بیاورم. ببینید! مثلاً شعر «آروزها» اولین شعر «تولدی دیگر»، تمام سطرها با مستفعلن مستفعلن پیش می رود و به اصطلاح تماماً در بحر رجز نیمائی است.

آروزها رفتند = مستفعلن فعلن

آروزهای سالم و سرشار = مستفعلن مستفعلن، فعلن

آن خانه‌های تکیه داده درحفاظ سبز پیچک‌ها به یکدیگر
 مستفعان مستفعان مستفعان مستفعان فعلن
 یا مثلاً شعر «فتح باغ» که به اصطلاح در بحر رمل مخبون نیمائی
 است یعنی فاعلاتن فعلاتن یا فعلاتن فعلاتن.
 آن کلاغی که پرید فاعلاتن فعلات
 از فراز سرما فاعلاتن فعلات
 و فرو رفت در اندیشه ابری و لگردد = فعلاتن فعلاتن فعلاتن
 فعلات .

- شعر سپهری چگونه؟

- آنهم همینطور. منتها سپهری مصرع‌ها را به گونه‌ای می‌نویسد
 که تصور می‌شود وزنی دیگر جز وزن نیمائی است. در صورتی که
 تعجب خواهید کرد اگر بگوییم حتی شعر بلندی مثل «صدای پای آب»
 همین وزن «فتح باغ» فروغ را دارد یعنی تماماً در بحر رمل نیمائی است
 و با فاعلاتن فعلاتن یا فعلاتن فعلاتن قابل انطباق است. باندکی ارفاق
 البته با توجه به لنگرهای خاص این وزن.

اهل کاشانم = فاعلاتن فع

روزگارم بد نیست = فاعلاتن فعلات

و خدایی که در این نزدیکی است = فعلاتن فعلاتن فعلات

منتها شگرد کار سپهری اینست که گاه به گاه دو مصرع یا سه مصرع

یکی می‌کند. مثلاً این سطر

من کتابی دیدم، واژه‌های همه از جنس بلور

که باید دو مصرع می‌بود. ولی سپهری در یک سطر نوشته است

یا این سطر:

کعبه‌ام مثل نسیم می‌رود باغ به باغ می‌رود شهر به شهر

که باید درسه مصراع نوشته می‌شد. اینطور:

کعبه‌ام مثل نسیم = فاعلاتن فعلات

می‌رود باغ به باغ = فاعلاتن فعلات

می‌رود شهر به شهر = فاعلاتن فعلات

به‌طوری که اگر مصراعها را به‌صورت صحیح زیر هم می‌نوشت،

شعر خیلی بلندتر از این که الان هست می‌شد. البته با مصراعهای کوتاه‌تر.

- خیلی متشکرم. می‌دانم خسته‌تان کردم. ولی ضمناً خوشحالم که

در این قسمت آخر خود به خود بحث به شعر « فروغ » کشید و

موضوع صحبت بعدی هم مشخص شد.

- من هم متشکرم و بگذارید این را هم بگویم که شما يك كهك

اساسی هم به من کردید. و آن اینکه در سری کتابهای مستقلی که قرار

است راجع به شاعران امروز به ترتیب چاپ کنم، درباره شعر سپهری

هنوز یادداشتی به آن صورت نداشتم. و حالا تصور می‌کنم که این بحثها

بتواند بعنوان مایه و متن آن کتاب مورد استفاده قرار گیرد.

فهرست اعلام

آ

آبولینز - گیوم ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۳
 آتشی - منوچهر ۱۸، ۱۹، ۴۶، ۷۵،
 ۷۶، ۸۷، ۸۸، ۹۶، ۹۷، ۱۲۷، ۱۲۸،
 ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۸۰، ۳۸۵، ۳۹۷،
 ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۳۲، ۴۴۰
 آخر شاهنامه (شعر) ۸۲، ۱۵۷
 آرام ۱۰۳
 آراگون - لویی ۳۹۸
 آرش (کمانگیر) ۱۴
 آرش (مجله) ۱۱۴، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۵۱،
 ۱۵۹، ۲۱۶، ۳۹۷، ۴۷۴
 آزاد = محمود مشرف آزاد تهرانی ۷۴،
 ۷۵، ۷۸، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵،
 ۹۶، ۹۷، ۱۲۶، ۱۲۹، ۲۰۳، ۲۰۶،
 ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۸۰،
 ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۳۵، ۴۴۰، ۴۷۳
 آژنگ (روزنامه) ۱۱۴
 آفتاب می شود (شعر) ۲۲۱
 آل احمد - جلال ۶۷، ۳۳۹
 آل رسول - عبدالحسین ۱۱۳، ۴۳۹

آناهیتا (مجله) ۲۰۶

آنتونن آرتو ۲۴۵

آن روزها (شعر) ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱،
 ۴۷۴

آنکاه پس از تندر (شعر) ۱۶۵

آوار آفتاب (مجموعه شعر) ۴۴۶،
 ۴۴۷

آواز چگور (شعر) ۱۵۰، ۱۶۵

آواز کرک (شعر) ۸۲

آوازه های هائینه ۲۴

آه، بیابان (مجموعه شعر) ۲۰۶، ۲۰۷،
 ۲۰۹

آهننگ دیگر (مجموعه شعر) ۸۸، ۲۱۱

آی با کلاه آی بی کلاه (نمایشنامه) ۲۶۸

آیندگان (روزنامه) ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۸۶،
 ۲۹۶، ۳۲۸، ۳۴۴

آینده = اسماعیل شاهرودی ۲۰، ۲۲،
 ۱۱۰، ۱۱۱، ۲۳۶، ۲۴۱

آیه های زمینی (شعر) ۲۱۹، ۲۳۴

الف

ابن کثیر مکی ۱۷۳

اسلان (آ) = آ - اسلان ۱۰۳
 اسیر (مجموعه شعر) ۸۳، ۲۱۷، ۲۱۸
 اصلانی - محمدرضا ۳۹
 اطلاعات (روزنامه) ۴۳۱
 افراشته ۱۰
 آگوست کنت ۳۴۵، ۳۱۵
 الهی - بیژن ۲۹، ۳۰، ۳۱
 التفهیم ۲۳۳، ۲۵۶
 الوار - پل ۱۰۵، ۲۵۱، ۳۹۸
 الیوت - ت.س ۸۲، ۱۰۹، ۱۱۱،
 ۱۱۴، ۱۳۲، ۱۴۹، ۲۱۳، ۲۵۱، ۲۷۶،
 ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۳۰، ۳۵۴،
 ۳۹۸
 امرء القیس ۲۵۵
 امید = مهدی اخوان ثالث ۱۸، ۴۱،
 ۴۵، ۴۷، ۵۰، ۵۳، ۵۵، ۶۳، ۶۹، ۷۰،
 ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۷، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴،
 ۸۵، ۸۸، ۸۹، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۰۶،
 ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۹،
 ۱۳۲، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴،
 ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲،
 ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۴۰،
 ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۶۱، ۲۶۹، ۲۷۹، ۲۸۰،
 ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۸، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۵،
 ۴۰۶، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۳۰، ۴۳۸، ۴۴۰،
 ۴۴۲، ۴۶۶، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۷۳،
 امیرشاهی - مهشید ۴۵۱

ابوالفرج رونی ۳۶۱
 ابو حفص سغدی ۲۵۵
 ابوریحان بیرونی ۲۳۳، ۲۵۶
 ابوسلیک گرگانی ۲۵۵
 ابومسلم (خراسانی) ۲۶۷.
 ابومنصور (معمری) ۲۴۱
 ابهام و ایجاز (مقاله) ۱۶۷
 احمدی - محمدرضا ۳۰، ۳۷، ۴۶،
 ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰،
 ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۲۱۵، ۲۴۰،
 ۴۴۵
 ادبیات چیست (کتاب) ۳۴۷
 اراده معطوف به قدرت (کتاب) ۲۲۸
 ارسطو ۲۳۲، ۲۴۵، ۳۹۲
 ارغنون (مجموعه شعر) ۸۲
 از تهی سرشار (شعر) ۸۲
 از سرچشمه تا مصب (مقاله) ۳۸۷،
 از کوچه رندان (کتاب) ۲۸۶، ۲۹۳
 از نشان دادن تاشعر (مقاله) ۳۰۴، ۴۴۰
 از نیما تا بعد (کتاب) ۴۴۵
 اسپندر - استغن ۱۱۶، ۱۲۳، ۳۹۸
 استاندال ۴۰۰
 استید - س - ک ۱۱۲، ۱۸۹
 اسفندیار ۲۶۱
 اسلامپور - پرویز ۴۳۴
 اسلامی (ندوشن) - دکتر محمد علی
 ۲۱، ۲۲، ۳۹۸

باخ ۴۰۲
 باد ما را با خود خواهد برد (شعر)
 ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۶
 بادیه نشین - هوشنگ ۵۶، ۵۷، ۵۸،
 ۹۶، ۲۱۲
 باران (شعر) ۲۳۰
 بارو (هفته نامه) ۱۳۴
 بازار (شعر) ۳۶
 بازار (دوهفته نامه) ۲۲۵
 بازگشت زاغان (شعر) ۱۵۰، ۱۶۵
 بازوانم بوی سد شکسته را دارند (شعر)
 ۳۲۱، ۳۲۳
 باغ (شعر) ۲۲۱
 باغ آینه (مجموعه شعر) ۹۱، ۲۲۳
 باغ شب (مجموعه شعر) ۲۲۵، ۲۲۵
 ۲۳۰
 بالزاک ۴۱۱
 باهو (کتاب) ۶۰
 بایرون - لرد ۳۹۸
 بتهوون ۴۰۲
 براهنی - دکتر رضا ۴۲، ۴۵، ۴۷،
 ۴۸، ۵۱، ۵۲، ۵۴، ۵۵، ۶۶، ۴۴۱
 برتون - آندره ۲۴۵
 برجاده های تهی (مجموعه شعر) ۲۱۰
 برشت - برتوات ۲۷۸، ۲۸۸
 بر مرگ نهر و (شعر) ۲۳۰
 بشارت (شعر) ۲۲۹

امیر مبارزالدین ۲۸۸، ۲۸۷
 امیر معزی ۱۷۷، ۱۷۰
 امیری فیروز کوهی ۲۴۸
 انتقاد کتاب (مجله) ۲۲۰، ۲۲۲
 انجیل ۲۳۲
 اندیشه و هنر (مجله) ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱،
 ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۴۲، ۲۲۰
 انگارتی - جوزپه ۲۷۸
 انوری ۱۸۴، ۱۷۵، ۱۷۲، ۱۶۸، ۱۱۵،
 ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۵۰، ۳۷۳
 اوین هایمر ۳۰۱
 اوجی - منصور ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۸،
 ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۰، ۴۳۲
 اودن - و. ۸۲۵، ۳۹۸
 اوهام بهاری - و هم سبز
 ایرانی - هوشنگ ۳۵
 ایمان بیاوریم (به آغاز فصل سرد) (شعر)
 ۱۳۲، ۱۴۰
 ای مرز پرگهر (شعر) ۲۱۹

ب

باباجاهی - علی ۴۱، ۳۰۷
 باب دیلن ۳۰۰
 بابک ۲۶۷
 باتمامی قلبم (شعر) ۱۰۲
 باجزوه راهنما در کوچه زندان (مقاله)
 ۲۸۶

پرنده فقط يك پرنده بود (شعر) ۲۲۱
 پرنده فقط يك پرنده بود (داستان) ۴۶۹
 پرننگ - نوذر ۵۷، ۵۸
 پرو تاگوراس ۲۴۵
 پروست - مارسل ۴۰۰
 پرون ۲۹۹
 پروین - پرویز ۴۹
 پرهام - دکتر سیروس ۳۹۸
 پرهور - ژاك ۱۰۵
 پژواك (مجموعه شعر) ۲۷۳، ۲۷۴،
 ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴
 پنجره (شعر) ۱۰۵، ۱۳۶، ۲۸۰
 پورجعفر ۳۶۴
 پیام = اسماعیل نوری علاء ۴۴، ۴۶، ۴۷
 پیامی در راه (شعر) ۸۳
 پيك جوانان (مجله) ۲۷۷، ۳۸۸

ت

تامس - دیلن ۳۹۸
 تراکمه - یونس ۴۴۰
 ترانه‌های بیلیتیس ۲۴
 ترقی - گلی ۴۵۱
 تسلی (شعر) ۲۲۶
 تفکرات شاعرانه (لامارتین) ۲۴
 تقوایی - ناصر ۴۴۰
 تقی‌زاده - صفدر ۴۴۰
 تم از دست رفته غفلت (مقاله) ۲۶۵

بکت - ساموئل ۴۰۰
 بودا ۳۱۷
 بودلر - شارل ۲۱۹، ۳۹۸
 بوذر ۱۷۱
 بورخس - خورخه . لوئیر ۲۷۸
 بوستان (سعدی) ۲۳۷، ۲۵۹
 بوف کور ۳۹۹
 بهادرشاه ۳۰۰
 بهار - محمد تقی ملک الشعراء ۱۱،
 ۱۶۹، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۷۷، ۲۸۴،
 ۳۴۸، ۴۰۳
 بهبهانی - سیمین ۳۹۷
 بهرامی - میهن ۴۴۰
 بهشت گمشده (مجموعه شعر) ۶۰
 به‌علی گفت مادرش روزی (شعر) ۲۲۱،
 ۲۲۲

بی‌تاب (مجموعه شعر) ۶۳
 بیرونی - ابوریحان بیرونی
 بیضائی - بهرام ۲۶۷
 بیلیتیس ۲۴
 بینوایان ۴۰۰

پ

پادشاه فتح (شعر) ۱۵۹
 پاز - اکتاویو ۲۷۸
 پاوند - ازرا ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۴۲، ۲۷۸،
 ۳۳۰، ۳۹۸

جمال زاده - سید محمد علی ۲۷۳، ۲۶۸
 جمعه (شعر) ۲۲۱
 جنگ اصفهان (فصلنامه) ۱۰۶، ۱۰۰، ۹
 ۱۱۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۷، ۱۸۹
 ۲۰۳، ۳۴۴، ۳۸۷، ۴۳۸
 جنگ رازی (فصلنامه) ۳۹۸
 جنگ طرفه (فصلنامه) ۲۰۳، ۲۰۵
 ۲۱۵، ۲۰۶
 جوانان (مجله) ۳۸۹
 جوهری - ابراهیم ۳۵۰
 جویس - جیمز ۴۰۰
 جهان نو (ماهنامه) ۱۳۲

چ

چاپلین - چارلز ۱۵۹، ۱۶۰
 چاووشی (شعر) ۸۳، ۲۲۰
 چایکوفسکی ۴۰۲
 چخوف ۱۵۹

چشم تو خورشید هر کس باد (شعر) ۲۲۹
 چمدان (مجموعه داستان) ۲۷۳
 چوبک - صادق ۳۹۹

ح

حافظ ۶۸، ۹۶، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۷۲، ۱۷۸، ۱۷۹
 ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۷
 ۲۳۸، ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۵، ۲۸۶، ۲۸۷
 ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳

تماشا (مجله) ۱۸۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۱۷
 تمیمی - فرخ ۶۱-۶۲
 تنبوره ۱۴۵
 تندر کیا ۳۴
 تنها صداست که می ماند (شعر) ۱۴۰
 توحید (شعر) ۴۴۸
 توراۃ ۳۵، ۲۳۲
 تولدی دیگر ۷۹، ۸۶، ۱۰۵، ۱۴۸
 ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲
 ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۳۹۷، ۴۴۶
 ۴۷۳، ۴۷۴
 تولدی دیگر، ناقوس هشدار (مقاله)
 ۲۱۶، ۴۷۴
 تولستوی ۴۱۱

توللی - فریدون ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۲۸
 ۷۴، ۷۷، ۸۷، ۲۴۸، ۲۷۷، ۲۷۹
 ۲۸۴، ۳۸۲، ۳۸۵، ۴۱۴

ج

جلیلی - عبدالواسع جلیلی
 جزوه شعر (نشریه) ۱۶۰
 جنت (شعر) ۲۲۱، ۲۲۶
 جگن (فصلنامه) ۳۸۱

جلالی - بیژن ۳۹، ۴۰، ۴۴۵
 جلبنا ۱۴۵

جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی ۱۶۸
 ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۷۴

خائسن - گالوست ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳،

۱۰۴

خائتری - دکتر پرویز ناتل ۲۲، ۲۱

خانه‌ام ابری است (شعر) ۱۹۰

خائقی - پرویز ۲۹

خبیری - فرامرز ۲۲۰

خداوند نامه (کتاب) ۲۳۲

خراب (مجموعه شعر) ۶۵

خرسند - بیژن ۳۳۹

خسرو پرویز ۱۷۳

خشم و هیاهو (رمان) ۴۰۰

خضری - اورنگ ۳۰۸، ۳۰۷، ۳۰۶

۴۴۰، ۳۱۴، ۳۱۲، ۳۱۱، ۳۱۰، ۳۰۹

خواجو ۲۹۱

خوشه (مجله) ۱۰۷، ۱۰۸، ۲۳۱، ۲۵۳

خوئی - دکتر اسماعیل ۶۳، ۶۴

خیام ۳۸۴، ۳۶۸

د

داریوش - پرویز ۳۶

داستایفسکی ۴۰۰

دائنه ۲۳۵

دانشور - دکتر سیمین ۳۹۹

داوتیان - واهان ۱۰۴

داوینچی - لئوناردو - لئوناردو داوینچی

داوری ۴۶۸

در آبهای سبز تابستان (شعر) ۲۲۱

۲۹۴، ۲۹۵، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۵۰،

۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴،

۳۷۵، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۹۲، ۳۹۶، ۴۱۲،

۴۱۳، ۴۲۱، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۶۰، ۴۶۸،

حالت (شعر) ۱۶۵

حجم سبز (مجموعه شعر) ۴۴۶، ۴۴۷،

۴۴۹

حدیقه (سنایی) ۸۳

حسین بن منصور حلاج = حلاج ۱۸۵،

۲۱۴، ۴۴۸، ۴۶۷

حسینی - برهان ۴۴۰

حصوری - علی ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۵۸،

۲۶۳، ۲۶۴

حقوقی - محمد ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۵۴،

۲۵۹، ۲۴۴، ۳۶۴، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵،

۳۷۷

حکیم ۴۶۸

حمیدی - دکتر مهدی ۲۶۳، ۳۴۸، ۳۷۵،

حنظله بادغیسی ۲۵۵

خ

خاقانی ۹۷، ۱۱۵، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۳،

۲۹۱، ۳۸۴، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۲۴، ۴۶۶،

خاک (منظومه) ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵،

۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲،

۲۱۳، ۲۱۵

خالقی - روح الله ۴۰۳

رازی - حسین ۳۹۸
 ر - بن ۱۰۳
 رحمانی - نصرت ۵۷، ۵۹، ۳۸۰
 رحیمی - دکتر مصطفی ۶۰، ۱۸۱، ۴۳۹
 رستم ۲۳۲
 رعدی - دکتر غلامعلی ۲۳۷
 رمبو - آرتور ۳۵، ۵۱، ۳۹۸
 رنده‌شمار ۲۷۸
 رودکی ۲۹۱، ۴۳۱، ۴۶۸
 رونی - ابو الفرج رونی
 رؤیا = بدالله رؤیائی ۱۸، ۱۹، ۴۶، ۷۸، ۷۹، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۸، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۸۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۹۷، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۴۰، ۴۵۸
 روی خاك (شعر) ۲۲۱
 رها (مجموعه شعر) ۲۲
 رهگذر مهتاب (مجموعه شعر) ۲۹۶، ۳۰۵
 رهی (معیری) ۴۰۳
 رئالیسم و ضد رئالیسم ۳۹۸
 ز
 زبان فارسی در شعر امروز (کتاب)
 ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۴۵، ۲۴۶

در باغ سبز (شعر) ۲۳۰
 در جستجوی زمانهای گمشده (رمان) ۴۰۰
 درخیا بارهای سرد شب (شعر) ۲۳۰
 در شب سرد زمستانی (شعر) ۱۹۰
 در غروبی ابدی (شعر) ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۶
 در کنار چمن یا آرامگاه عشق (مجموعه شعر) ۴۴۶
 دریافت (شعر) ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۶
 دقیقی ۲۳۹
 دل‌تنگی‌ها (مجموعه شعر) ۱۳۴، ۱۳۵، ۴۳۳
 دماوند (شعر) ۲۴۷
 دوستخواه - دکتر جلیل ۴۳۹
 دوستی (شعر) ۲۲۶
 دو گل ۳۰۲، ۳۰۳
 دهباشی - علی ۴۳۷
 دهخدا ۲۵۱
 دیدار در شب (شعر) ۲۲۴
 دی‌لوئیز ۳۹۸
 دیوار (مجموعه شعر) ۸۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۴، ۳۹۶
 دیوارهای مرز (شعر) ۲۲۴
 ر
 راز کلمات (کتاب) ۳۳۳، ۳۳۹

۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۵، ۴۷۶

سجادی - محمود ۴۶

سخن (ماهنامه) ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۳، ۴۳۱

سخنی نیست (شعر) ۹۲

سد و بازوان (مجموعه شعر) ۳۱۵

سراب (شعر) ۲۳۰

سرزمین هرز = سرزمین ویران ۲۱۳

۳۵۴

سرشک = دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۴۲، ۴۴، ۴۷، ۳۹۰

سروش اصفهانی ۲۴۸

سعدی ۹۸، ۱۵۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۹، ۲۹۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۶۸، ۳۷۵، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۹۱، ۳۹۲

۴۰۵، ۴۲۱، ۴۲۳

سغدی - ابو حفص سغدی

سفر (شعر) ۱۰

سفر اول (شعر) ۲۹۶

سکوت دسته گلی بود (شعر) ۲۸۰

سنایی ۳۸۴

سند برگ - کارل ۳۹۸

۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۳

زرین کوب - دکتر عبدالحسین ۲۸۶

۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۵

زمنستان (شعر) ۲۲۵، ۲۲۰، ۸۲

زن خیا بانی (شعر) ۱۰۲

زندگی خوابها (مجموعه شعر) ۴۴۶

زنون ۲۱۴

زویا و مدارات (مجموعه شعر) ۳۷۷

۴۰۶

زهری - محمد ۱۲، ۲۰، ۲۲، ۷۸، ۱۴۰

زهیر ۲۵۵

س

ساده و غمناک (مجموعه شعر) ۶۴

سارتر - ژان پل ۱۲۳، ۱۴۳، ۱۴۴

۱۴۵، ۳۴۷، ۴۰۰

ساعدی - دکتر غلامحسین ۳۹۹، ۲۶۷

سایه = هوشنگ ابتهاج ۱۳، ۱۵، ۱۶

۱۸، ۱۹، ۲۲، ۷۷، ۳۹۷

سایه سراب (شعر) ۳۵۹

سبز (شعر) ۱۵۰، ۱۵۹، ۱۶۵، ۲۸۰

سپانلو - محمد علی ۴۲، ۴۳، ۴۶، ۵۰

۱۰۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵

۲۰۶، ۴۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳

۲۱۴، ۲۱۵، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۴۰

سپهری - سهراب ۷۶، ۸۴، ۸۵، ۸۶

۸۸، ۹۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۲۴۱، ۲۸۰

۳۶۲، ۳۸۵، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۰

- شاهنامه ابو منصورى ۲۴۱
 شاهنشاهنامه (کتاب) ۲۳۲
 شاه نعمت الله ولى ۶۸
 شاهين (مجموعه شعر) ۳۴
 شب (مجموعه شعر)
 شباويز (مجموعه شعر) ۶۴
 شبلى ۱۸۵
 شباى موسى ۲۴
 شجاعى - هنرور ۵۰، ۴۵، ۴۱
 شرف = دکتر شرف الدين خراسانى
 ۲۸، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۸،
 ۲۷۹، ۲۸۴
 شرق اندوه (مجموعه شعر) ۴۴۶، ۴۴۷
 شرقى ها (مجموعه شعر) ۴۰۶، ۴۱۵
 شصت کله - احمد ۱۷۰
 شعر به عنوان يك ساخت (کتاب) ۳۲۸،
 ۳۳۵
 شعر سفر (شعر) ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۴
 شعرو از آغاز تا امروز (کتاب) ۴۴۰،
 ۴۴۱، ۴۴۵
 شعرهاى دريائى (مجموعه شعر) ۹۴،
 ۱۳۵، ۴۳۳
 شفا - شجاع الدين ۲۴
 شفيعى کدکنى - دکتر محمد رضا - سرشک
 شکار (منظومه) ۴۶۹
 شکارى (شعر) ۲۸۰
 شکسپير ۲۴۷
- سن ژون پرس ۱۸۱، ۲۱۴، ۲۷۸،
 ۲۹۸، ۴۱۳، ۴۱۷، ۴۳۳
 سواک - باروير ۱۰۴
 سووشون (رمان) ۳۹۹
 سهروردى - شيخ شهاب الدين ۲۱۴
 سيامانتو ۱۰۰
 سيد حسيني - رضا ۳۹۸، ۴۴۰
 سيمون دوبوار ۴۰۰
- ش
 شاپور - پرويز ۴۵۳
 شارات ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۴
 شاملو - احمد (۱. بامداد) ۱۱، ۳۴،
 ۵۳، ۵۵، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۷،
 ۷۸، ۸۹، ۹۱، ۹۵، ۹۶، ۱۰۶، ۱۰۷،
 ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۲۵،
 ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۱۵، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۳۱،
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۱،
 ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۳،
 ۲۶۳، ۲۷۲، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۶۱، ۳۶۲،
 ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۵، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۵،
 ۳۸۷، ۳۹۸، ۴۳۰، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۲،
 ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۷۰، ۴۷۳
 شاه جهان ۳۰۰
 شاه شجاع ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۴
 شاه شيخ ابواسحاق ۲۸۷، ۲۹۴
 شاهنامه ۲۳، ۲۳۲، ۳۵۰

شکوفه حیرت (مجموعه شعر) ۶۴

شمس تبریزی ۱۸۳

شمع آجین (شعر) ۳۶

شهدادی - هرمز ۴۴۵

شهرخسته (مجموعه شعر) ۲۳۰

شهرقصه (کتاب) ۲۷۱

شیبانی - منوچهر ۳۷، ۳۶

شیپور انقلاب (شعر) ۲۳

شیخ شهاب الدین شهروردی - شهروردی

شیخ صنعان ۳۳۴، ۳۳۲

شیندا ۴۵۳

شیروانی - محمدرضا ۴۴۵

شیرین ۱۷۱، ۱۷۵

ص

صادقی - دکتر بهرام (= صهیامقداری)

۴۳۹، ۳۹۹، ۳۹۷، ۶۰، ۵۹

صالحی - بهمن ۳۰۷، ۴۶، ۴۳، ۴۱

صائب ۳۷۵، ۲۵۵، ۱۷۶، ۹۸

صبا - ابو الحسن ۴۵۳

صبا - فتحعلیخان صبا

صخره‌های سکوت (مجموعه شعر) ۳۵۶

صدای پای آب (شعر) ۴۴۷، ۴۴۶

۴۷۵، ۴۶۳، ۴۵۹، ۴۵۸، ۴۵۴

صفارزاده - طاهره ۳۵۴، ۲۹۶، ۲۷۹

۳۱۵، ۳۱۶، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۵۱

۴۶۴

صفریان - محمدعلی ۴۴۵

صمدی - مهرداد ۱۱۶، ۱۲۲

صمیم - ثریا ۴۳۷

صیاد - پرویز ۲۷۱

ض

ضیافت (نمایشنامه) ۲۴۸

ط

طاهاز - سیروس ۱۵۹، ۳۳۹، ۳۹۷

۴۷۴، ۴۴۵

طارزی افشار ۲۶۱

ظرفه - (فصلنامه) ۱۱۶، ۱۲۲

طنین در دلتا (مجموعه شعر) ۲۹۶،

۳۵۴، ۳۵۵، ۴۳۲، ۴۳۲

طنین شعری دیگر (مقاله) ۲۹۶

طه حسین ۲۵۵

ظ

ظہیر ۲۹۱

ع

عارف ۴۵۳

عاشقانه (شعر) ۲۲۲

عاصم کوفی ۱۷۳

عاصمی - محمد ۱۳

عبدالواسع جبلی ۳۶۱

ف

- فاکتر - ویلیام ۴۰۰
فالگوش (مجموعه شعر) ۲۷۱، ۲۶۸
فالیان = ۵. فالیان ۱۰۳
فانیان - خسرو ۳۸
فتح باغ (شعر) ۴۷۵، ۲۲۶، ۲۲۴
فتحعلیخان صبا ۲۳۲
فتحعلیشاه قاجار ۲۳۲
فراست - رابرت ۳۹۸
فرانکو ۳۹۵، ۲۹۹، ۲۲۹
فرخفال - رضا ۴۳۹
فرخی (سیستانی) ۴۶۸، ۴۱۳
فردوسی ۳۶۰، ۳۵۰، ۲۴۷، ۱۵۹، ۱۵۲
۳۸۴، ۳۶۸
فردوسی (مجله) ۱۱۰، ۲۰۳، ۲۰۶
۳۳۹
فرسی - بهمن ۶۰، ۶۱
فروغ = فروغ فرخزاد ۴۶، ۴۷، ۵۳
۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۶، ۸۷، ۹۵، ۹۶
۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴
۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲
۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱
۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۱، ۲۱۶
۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵
۲۲۶، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۶۳، ۲۷۲
۲۷۹، ۲۸۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۷۵، ۳۸۵
۳۹۶، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۵

عبید ۲۹۳

عرفی ۱۷۶

عروسک کوکی (شعر) ۲۱۷، ۲۱۹

۲۲۱، ۲۲۴

عصر (شعر) ۲۸۰

عصیان (مجموعه شعر) ۳۹۶، ۲۱۷، ۸۶

عطان ۱۸۵

علوی - بزرگ ۲۶۶، ۲۷۴

عمان ۱۷۱

عمان ۳۵۰

عمیق ۲۵۰

عنصری ۱۶۹، ۱۷۱

عهدین (= تورا و انجیل) ۳۵، ۳۳۲

۲۵۴

علینقی وزیری - وزیر علینقی

عیسی ۱۵۴

عینیت و ذهنیت (مقاله) ۱۵۹

غ

غربت (شعر) ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۶۱

غزل ۳ (شعر) ۱۵۹، ۱۵۰، ۸۳، ۱۶۵

غزلیات شمس ۱۸۳، ۴۴۶

غز نوری - سلطان محمود - محمود غزنوی

غنی ۳۷۵

غیاث اللغات ۲۵۹

- کالیگرام ۲۱۲، ۲۱۳
 کامو - آلبز ۴۰۰
 کامینگز - ای. ای. ۳۹۸
 کتیبه (شعر) ۱۲۴، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۵۱
 ۲۲۰، ۴۷۰
 کسائی کوفی ۱۷۳
 کسرائی - سیاوش ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵،
 ۱۸، ۲۰، ۲۲، ۷۸، ۱۱۱، ۳۹۷
 کسی که مثل هیچکسی نیست (شعر) ۱۰۵
 کلباسی - محمد ۴۲۶، ۴۳۹
 کلیم (کاشانی) ۳۷۵
 کمال الدین اسماعیل ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۹۱
 کمدی الهی ۲۳۵
 کوازیمودو - سالواتوره ۱۶۰، ۱۶۱،
 ۲۷۸، ۳۴۶
 کوتوله‌ها (شعر) ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹،
 ۳۲۲
 کوش آبادی - جعفر ۴۱، ۵۰
 کوکتو- ژان ۱۸۱
 کویر (شعر) ۶۳
 کیا - دکتر صادق ۲۵۵
 کیانوش - محمود ۶۴، ۶۵
 کی مرده کی بجاست (مقاله) ۳۸۷
 کیهان (روزنامه) ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۳۱
 ۴۷۲، ۴۷۱، ۴۶۶، ۴۶۴، ۴۵۴، ۴۴۶
 ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۶
 فروغی (بسطامی) ۶۸، ۹۷، ۴۱۳
 فرهنگ ۴۶۸
 فرهنگ وزندگی (ماهنامه) ۱۵۰، ۳۰۶
 ۴۴۰
 فصلهای زمستانی (مجموعه شعر) ۳۱۶
 ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۷۷، ۴۰۹، ۴۱۵
 فغان - فریدون - گیلانی - فریدون
 فلاحی نژاد - ناهید ۳۸۹
 فلور ۴۰۰
 فلینی ۱۴۶
 فن شعر (کتاب) ۲۴۵
- ق
- قآنی ۱۷۴، ۳۲۷، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۶۶
 ۳۸۲
 قرآن ۳۵، ۲۹۰، ۲۹۱
 قرا بگیان = م. قرا بگیان ۱۰۳
 قصه شهر سنگستان (شعر) ۱۵۰، ۲۲۰
 قصیده بلند باد (مجموعه شعر) ۹۴
 قو کاسیان - دکتر هراند ۱۰۰، ۱۰۳
 ۴۳۹
- ک
- کارخانه (شعر) ۶۵
 کار شب پا (شعر) ۲۸۰
- گذران (شعر) ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۶

م

- ماخ اولاً ۱۵۹
 مادام ژولی شارل ۲۵
 مالارمه ۴۱۸
 ماندردن (زمان) ۴۰۰
 مانلی ۲۳۸
 ماه آفرید ۱۰۷
 ماهی (شعر) ۲۲۱
 مایا کوفسکی ۳۹۸، ۷۱
 مثلث شعر (مقاله) ۱۸۹
 مثنوی (مولوی) ۲۲۲، ۲۲۳، ۳۵۰، ۳۵۹
 مجابی - دکتر جواد ۳۷، ۳۸
 مجتائی - دکتر فتح الله ۳۹۸
 مجمر ۶۸
 محمد ص ۱۰۷
 محمد بن وصیف ۲۵۵
 محمودخان (ملك الشعراء) ۴۶۷
 محمود غزنوی ۱۷۱، ۲۳۲
 مخزن الاسرار (کتاب) ۸۳
 مدرسی - دکتر تقی ۲۶۶، ۲۷۳، ۳۴۹
 ۳۵۲، ۳۵۴، ۳۹۹، ۴۴۰
 مرثیهای برای رباب (شعر) ۳۷۸، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۱۴
 مرداب (شعر) ۲۲۲، ۲۲۳
 مرداب (شعر) ۱۶۵
 مرد و مرکب (شعر) ۱۵۰، ۱۵۲

- گریفیث - د. و. ۱۵۹، ۱۶۰
 گریوز - رابرت ۳۹۸
 گزارش (شعر) ۲۲۷
 گشتاسب ۲۶۱
 گلستان - ابراهیم ۳۹۹-۴۶۴
 گلستان (سعدی) ۳۹۲
 گلچین گیلانی = دکتر مجدالدین
 میرفخرایی ۲۷۳، ۲۲۰، ۲۱
 گل سرخ (شعر) ۲۲۱، ۲۲۶
 گلشیری - احمد ۳۹
 گلشیری - هوشنگ ۴۱، ۴۴، ۴۷، ۳۹۹، ۴۲۶، ۴۳۹، ۴۷۱
 گل گلاب - دکتر ۴۰۳
 گل نی (شعر) ۳۷
 گلی برای تو (مجموعه شعر) ۳۷۳
 گیلانی - فریدون ۳۶، ۳۸۱

ل

- لامارتین ۴۴، ۲۵، ۳۹۸
 لرد کروزون ۲۹۸، ۲۹۹
 لبید ۲۵۵
 لسینگ ۲۴۷
 لورکا ۲۷۸، ۳۹۴، ۳۹۸
 لیلی ۲۱۵
 لیلی و مجنون (کتاب) ۴۲۳
 لئوناردو داوینچی ۴۶۸

مگر دیجیان - ك ۱۰۳
 منوچهری ۵۴، ۵۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸،
 ۲۴۴، ۲۵۰، ۴۱۳، ۴۶۶، ۴۶۸
 موحد - ضیا = دکتر ضیاء موحد محمدی
 ۴۳۹
 موزار ۴۰۲
 موسه ۲۴، ۳۹۸
 مولوی ۵۱، ۵۳، ۶۸، ۲۰۹، ۲۲۳،
 ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۵۰، ۳۵۰، ۳۶۰، ۳۷۴،
 ۳۷۵، ۳۸۴، ۳۸۵
 مهمان (شعر) ۲۹۹
 میان تاریکی (شعر) ۲۲۱
 میترا - دکتر — پرهام - دکتر سیروس
 میراث ۱۵۷
 میرزایانس - زوریک ۱۰۵، ۱۰۳، ۱۰۰
 میرصادقی - جمال ۳۹۷
 میرعلایی - احمد ۴۳۹
 میرفخرائی - دکتر مجدالدین —
 گلچین گیلائی
 میکال آنژ ۴۶۸

ن

نابغه ۲۵۵
 نادر ۸۲
 نادرپور ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۷۶، ۸۷، ۹۸،
 ۱۱۱، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۵،
 ۳۹۷، ۴۰۶، ۴۳۲

مرغ آمین (شعر) ۳۵۴، ۴۶۳
 مرگ رنگ (مجموعه شعر) ۴۴۵، ۴۴۶
 مرگ ناصری (شعر) ۱۲۴، ۱۲۹، ۲۸۰،
 ۴۷۰
 مسافر (شعر) ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۶۳
 مسعود سعد ۲۳۸، ۲۴۴، ۲۵۰، ۳۸۴
 مسیح ۱۰۷، ۱۵۴، ۲۱۴، ۴۷۰
 مشرف آزاد تهرانی - محمود — آزاد
 مشرقی - فیروز ۲۵۵
 مشفق کاشانی ۴۴۶
 مشیری - فریدون ۲۵، ۲۷، ۷۶، ۳۸۰،
 ۳۸۵، ۳۹۷، ۴۱۴
 مطهری - دکتر سیاهش ۴۳
 معجزه (شعر) ۲۲۶
 معشوق من ۲۱۹-۲۲۱
 معمري - ابو منصور — ابو منصور معمري
 معین - دکتر محمد ۱۷۰
 مفتون = یدالله مفتون امینی ۶۱، ۶۲، ۶۳،
 مفید - بیژن ۲۷
 مقداری - صهبا — دکتر بهرام صادقی
 مقصد شرا بخانه شرقی بود (شعر) ۳۱۶،
 ۳۵۵

مکتب‌های ادبی (کتاب) ۳۹۸
 مکی - ابن کثیر — ابن کثیر مکی
 مک لیش ۳۵۲
 مک نیس ۱۶۱، ۲۴۹، ۳۹۸
 مگر دیجیان - آ ۱۰۳

نوری علاء - اسماعیل - پینام
نوعی وزن در شعر فارسی (مقاله) ۴۷۳
نیچه ۲۳۵

نیستانی - منوچهر ۶۷، ۶۶، ۶۵
نیما (یوشیج) = علی اسفندیاری ۱۵۰، ۹۰،
۴۵، ۳۴، ۳۳، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰
۵۱، ۵۳، ۵۶، ۵۹، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰،
۷۱، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۵،
۱۳۱، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴،
۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴،
۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰،
۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۳،
۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۶۱، ۲۶۲،
۲۶۹، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۴۸، ۳۴۹،
۳۵۰، ۳۵۴، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۷۵، ۳۸۰،
۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۵،
۴۱۵، ۴۱۶، ۴۲۶، ۴۳۰، ۴۳۵، ۴۴۰،
۴۴۶، ۴۵۸، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۷۲، ۴۷۳
نیما در آینه (مقاله) ۱۸۹

و

واروژان - دانیل ۱۰۰
واژه‌ها (مجموعه شعر) ۲۷۲، ۲۷۳،
۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰،
۲۸۴، ۲۸۱
واقعیت (شعر) ۲۲۸
والاس - جرج ۳۰۲

نادر یا اسکندر (شعر) ۸۲
ناصر خسرو ۱۶۸، ۱۷۱، ۲۵۰، ۳۸۴،
۴۶۶

ناق (مجموعه شعر) ۲۳، ۲۷۹،
ناقوس (شعر) ۱۵، ۲۳، ۴۰، ۶۷،
۱۵۹، ۴۶۳
ناگه غروب کد امین ستاره (شعر) ۱۶۵
ناهمبستگی مقدمات و نتایج (مقاله) ۳۲۸
نجفی - ابوالحسن ۲۴۵، ۴۳۹
نرسی ۲۳۳

نروال ۳۹۸
نرودا ۲۷۸، ۴۱۷
نشاط ۶۸، ۳۶۷
نشانی (شعر) ۱۲۹، ۲۸۰، ۴۴۱، ۴۵۸،
۴۶۱

نظامی ۸۳، ۱۴۸، ۱۶۸، ۱۷۵، ۲۵۰،
۲۹۱، ۳۵۰، ۳۸۴، ۴۲۳، ۴۶۰
نظری، بد فضایی دیگر (مقاله) ۳۱۵
نعمان ۱۷۳

نعمتی - محمدرضا ۵۷، ۵۸
نفیسی - مجید ۳۹، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۱،
۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۹،
نگین (مجله) ۴۳۱
نماز (شعر) ۱۶۵
نوح ۱۲۷

نوراج (مجله) ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵،
نورانی وصال - دکتر عبدالوهاب ۴۶۸

هنرمند و زمان او (کتاب) ۱۸۱
 هنرمندی - حسن ۲۶، ۲۸، ۲۷۷، ۲۷۵،
 ۲۷۹
 هنری لانگ فلو ۳۹۸
 هوای تازه (مجموعه شعر) ۱۱۱، ۱۲۴
 هوگو ۳۹۸، ۴۰۰
 هول - دونالد ۱۰۹
 هومر ۲۴۵
 هیچکاک - آلفرد ۳۰۲
 هیلداد و لیتل ۱۱۶

ی

یزدانی ۴۶۸
 یفته شنکو ۲۷۸
 یکتایی - منوچهر ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۱
 يك گوشه پاك و بر نور (داستان) ۴۵۴
 یكلیا و تنهایی او (داستان) ۲۷۳، ۳۹۹
 یکی بود یکی نبود (داستان) ۲۷۳
 یوسف ۲۴۵
 یوش ۸۲
 یولیسیس (رمان) ۴۰۰

وحدت - صالح ۴۹
 ورلن - پل ۳۹۸
 وزیري - علی نقی ۴۰۳
 وزیري - مینو ۳۷۷
 وصال (شیرازی) ۴۶۷
 وصل (شعر) ۲۱۹
 وطواط ۳۶۷، ۳۶۸
 وقار ۴۶۸
 ولادیمیر (مایاکوفسکی) ۷۱
 وهم سبز (شعر) ۲۲۴، ۳۹۷
 ویتمن - والت ۳۹۸

ه

هاکسلی - آلدوس ۱۱۲
 هانیه ۳۹۸، ۲۴
 هدایت - صادق ۳۹۹
 هدیه (شعر) ۲۱۸
 هدیه باکو (شعر)
 هراس (مجموعه شعر) ۲۷۹
 هست شب (شعر) ۱۹۰
 همینگوی ۴۵۳، ۴۰۰

از محمد حقوقی

منتشر شده است

زوایا و مدارات
فصلهای زمستانی
چهره‌های شعر امروز
شرقی‌ها
شعر نو از آغاز تا امروز
ادبیات معاصر ایران
شب بازخم با گرگ
گریزهای ناگزیر
شعر زمان ما (۱ - احمد شاملو)
شعر و شاعران

منتشر می‌شود:

مازا

از بامداد نقره و خاکستر
خروس هزاربال
با طرزه‌ندی
ترانه‌های «بابا»
شعر زمان ما (۲ - نیمایوشیج)
« « « (۳ - م. امید)
« « « (۴ - فروغ فرخزاد)
« « « (۵ - سهراب سپهری)

انتشارات نگاه منتشر می کند:

۱. گزیده اشعار ابوالقاسم لاهوتی

۲. « ایرج میرزا

۳. « فرخی یزدی

۴. « میرزاده عشقی

۵. « عارف قزوینی

۶. « پروین اعتصامی

۷. « نیما یوشیج

۸. « ملک الشعرای بهار

LIBRARY

3128.00

303 94

28

Call No. _____

Date _____

Acc. No. _____

**CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR**

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.

[illegible]

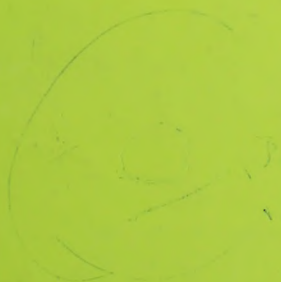
28

Date _____

Acc. No.

CENTRAL LIBRARY
THE UNIVERSITY OF KASHMIR

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of 10 Paise will be levied for each day, if the book is kept beyond that date.



1/1/11

1/1/11

1/1/11

1/1/11



انتشارات نگاه